

Dominik Sackmann
Einswerden von
Schaffen und Nachschaffen
Adolf Busch in Zürich



Dominik Sackmann

Einswerden von Schaffen und Nachschaffen
Adolf Busch in Zürich

Neujahrsblatt
der Gelehrten Gesellschaft in Zürich
auf das Jahr 2018

181. Stück

(Fortsetzung der Neujahrsblätter
der Chorherrenstube Nr. 239)

<http://www.gelehrte-gesellschaft.ch>

Dominik Sackmann

Einswerden von Schaffen und Nachschaffen

Adolf Busch in Zürich

Zweite korrigierte Auflage, 2020
© 2018, Dominik Sackmann und
LIBRUM Publishers & Editors LLC | Basel | Frankfurt am Main

Das Buch ist entstanden als 181. Neujahrsblatt
der Gelehrten Gesellschaft in Zürich auf das Jahr 2018.
www.gelehrte-gesellschaft.ch

Lektorat: Rainer Vollmar, Frankfurt a. M.
Gestaltung und Satz: Katja von Ruville, Frankfurt a. M.

Umschlagbild: Alfred Heinrich Pellegrini (1881–1958): Adolf Busch. Kunstmuseum Basel
Umschlagerückseite: Jean Jacques Lüscher (1884–1955): Adolf Busch. Privatbesitz

ISBN: 978-3-906897-45-5
DOI: 10.19218/3906897455



Einswerden von Schaffen und Nachschaffen | Adolf Busch in Zürich
by Dominik Sackmann is licensed under a
Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

www.creativecommons.org

Open-access bei



www.librumopen.com

Inhalt

Vorwort	7
Einleitung: Drei Rezensionen und ein Nachruf	13
I. Stationen eines Lebens	18
1. Jugendzeit und Studienjahre	18
2. Beginn der Karriere	26
3. Erste Kontakte zur Schweiz	29
4. Die Schweizer Jahre	33
a) Die erste Emigration	33
b) Die Jahre 1927–39	35
c) 1933 und die Folgen	38
d) Rudolf Serkin	53
5. Exil und Rückkehr	56
II. Buschs Konzerttätigkeit und Repertoire	63
1. Buschs Schweizer Konzerte ab 1927	71
2. Besondere Konzerte und Konzertzyklen in Zürich und Winterthur	73
III. Konzerte im Spiegel der Rezensionen	82
1. Frühe Konzerte in den Berichterstattungen der <i>Schweizerischen Musikzeitung</i>	82
2. Kritiken aus der <i>Neuen Zürcher Zeitung</i> als Interpretationsdokumente	86
IV. Die Korrespondenz mit Volkmar Andreae	105
1. Das <i>Violinkonzert</i> von Volkmar Andreae	115

V. Buschs Komponieren	120
1. »Notenschreiben«	120
2. In der Schweiz entstandene Kompositionen	128
a) Das <i>Capriccio für kleines Orchester</i> op. 46	132
b) Arturo Toscanini und das <i>Konzert für großes Orchester</i> op. 43	141
c.) Max Regers <i>Violinkonzert</i> in der Neufassung von Adolf Busch	147
3. Adolf Buschs Kompositionen im Spiegel der Schweizer Presse	152
VI. Persönliche Bekanntschaften in Zürich	159
1. Private Begegnungen: Lily Reiff, Thomas Mann und Hans Conrad Bodmer	159
2. Berufliche Kontakte: das Ehepaar Walter Schulthess und Stefi Geyer	166
VII. Frieda Buschs Briefwechsel mit Werner Reinhart	173
VIII. Adolf Busch, ein Schweizer gewordener Deutscher	189
Anhang	198
Die Konzerte von Adolf Busch in Zürich und Winterthur	198
Bibliographische Abkürzungen und Kurztitel	215
Literatur	215
Bildnachweis	220
Register	221

Vorwort

Laut ihren Statuten verleiht die Gelehrte Gesellschaft in Zürich ihrem pädagogischen Impetus dadurch Nachdruck, dass ihre Neujahrsblätter »in erster Linie Lebensbeschreibungen verdienster zürcherischer Persönlichkeiten oder andere auf Zürich bezogene Themen« zum Inhalt haben.¹ Diese Voraussetzung erinnerte mich daran, dass meine ursprünglich geplante Zürcher Dissertation das kompositorische Werk einer »verdienten« und hier besonders geachteten Musikerpersönlichkeit hätte beleuchten sollen. Aus diesem Vorhaben ist damals nichts geworden, das Interesse an Leben und Werk dieses vielseitigen Musikers aber geblieben. Dass es sich bei Adolf Busch in der Tat um eine vorbildliche Persönlichkeit gehandelt hat, wird schon allein dadurch bekräftigt, dass seine umfassende, englischsprachige Biographie den Untertitel *The Life of an Honest Musician*² trägt. Kein Geringerer als Yehudi Menuhin hob Buschs vorbildliche Wirkung hervor: »Da er nicht nur ein großer Geiger, sondern auch ein aufrichtiger und guter Mann war, übte er auch einen sehr großen menschlichen Einfluß auf mich aus.«³

Was aber legitimiert eine Betrachtung eines deutschen Geigers im Zusammenhang mit Zürich? Buschs Leben vollzog sich – grob gesehen – in drei Phasen: Nach Jugend und Studium in Sieger- bzw. Rheinland, ersten Anstellungen in Wien und Berlin und ersten Wanderjahren ließ er sich in der

1 Statuten der Gelehrten Gesellschaft (Nachfolgerin der Gesellschaft der Gelehrten auf der Chorherrenstube am Grossmünster) vom 28. Januar 1997, § 7. Siehe auch Dietrich W.H. Schwarz, *Eine Gesellschaft. 150 Jahre Gelehrte Gesellschaft in Zürich 1837–1987* (150. Neujahrsblatt der Gelehrten Gesellschaft in Zürich zum Besten der Waisenhäuser), Zürich: Kommissionsverlag Beer AG, 1987, S. 44.

2 Potter 2010. Der Titel ist eine Anspielung auf Charles Péguy (1873–1914). Potter 2010, S. 769. »Et pourtant il faut que la vie de l'honnête homme soit, en ce sens, une apostasie et une renégation perpétuelle, il faut que l'honnête homme soit un perpétuel renégat, il faut que la vie de l'honnête homme soit en ce sens, une infidélité perpétuelle. Car l'homme qui veut demeurer fidèle à la vérité doit se faire incessamment infidèle à toutes les incessantes, successives, infatigables renaissantes erreurs. Et l'homme qui veut demeurer fidèle à la justice doit se faire incessamment infidèle aux injustices inépuissablement triomphantes.« Péguy 1927, S. 87. André Tubeuf nennt im Untertitel seiner panegyrischen Paraphrase von Potters Monographie Busch gar »le premier des justes«, Tubeuf 2015, siehe dort auch S. [11].

3 Yehudi Menuhin, Adolf Busch als Lehrer, in: Burbach 1966, S. 29.

Schweiz nieder. Nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs verlegte er seinen Hauptwohnsitz in die Vereinigten Staaten von Amerika. Zwar wohnte Busch in seinen Schweizer Jahren, also von 1927 bis 1939, nicht im Raum Zürich, sondern in der Stadt Basel und deren Vorort Riehen, aber seine Verbindungen zum Zürcher Musikleben waren genauso eng wie zu seinen Nordwestschweizer Wohnorten, ja die ersten Auftritte des jungen Geigers in der Schweiz fanden in Winterthur und Zürich statt, und zu diesen beiden Musikstädten pflegte er besondere Kontakte.⁴

Die Fragen, die an die Quellen zu Buschs Wirken in der Schweiz und zum damaligen schweizerischen Konzertleben gestellt werden, sind durchaus der heutigen Gegenwart entsprungen, etwa der Umgang mit einem prominenten Ausländer in der Schweiz, der sich nach einer gewissen Zeit einbürgern ließ und nach einem längeren Exil auch wieder zurückkehrte, oder auch die Problematik seiner Kompositionen, die durchaus nicht unwillkommen waren, sich aber aus diversen Gründen nicht durchsetzen konnten.

Wenn mein Vorhaben gelänge, könnte unter solchen Vorzeichen die vielfarbige schweizerische Musikgeschichte der Zwischenkriegszeit aus den Begegnungen mit diesem Jahrhundertgeiger zusätzliche Konturen gewinnen. Umgekehrt könnten die Ergebnisse einer solchen Untersuchung einen Beitrag zur Erforschung des Wirkens des Geiger-Komponisten Adolf Busch liefern, da seine Schweizer Jahre im Schrifttum über ihn zwar thematisiert wurden, dies aber zumeist an so entlegenen Stellen, dass davon kaum etwas ins Bewusstsein der Busch-Kenner in aller Welt eingedrungen ist.⁵

Die Voraussetzungen zu einer derartigen Untersuchung sind denkbar komfortabel. Otto Grüters, Adolf Buschs späterer Schwager, hatte das Wunderkind früh kennengelernt und es sich zum lebenslangen Hobby gemacht, sämtliche Informationen über Aufenthalte, Konzerte, Erfolge, Erlebnisse und Interessen des Musikers fortlaufend zu sammeln und zu dokumentie-

4 Laut der Statistik in Schoch 1968, S. 231–235, ist kein auswärtiger Solist zwischen 1895 und 1968 häufiger in der Tonhalle aufgetreten als Adolf Busch.

5 Ehinger 1955; Lukrezia Seiler, »Riehen war ihm sehr lieb«. Zum 100. Geburtstag von Adolf Busch, zum Gedenken an Rudolf Serkin, in: Seiler 1991, S. 55f.; Sigfried Schibli, Der Pianist Rudolf Serkin und seine Riehener Jahre, in: Seiler 1991, S. 57–63; Franz Scheerer, Mit Rudolf Serkin unterwegs, in: Seiler 1991, S. 65–70; Nicolas Jacquet, Männer werdet Sänger! Aus der Geschichte des Männerchors Riehen, in: Seiler 1991, S. 71–82, speziell S. 78–80; Sigfried Schibli, Exiljahre in Basel. Der Musikkreis um Adolf Busch, in: Schibli 1999, S. 155–167; Thomas Blubacher, Adolf Busch (8.8.1891 Siegen – 9.6.1952 Guilford). St. Alban-Vorstadt 96 («Zur Zosse») / Schnit-
terweg 50, Riehen / Baselstrasse 34, Riehen («Wettsteinhaus»), in: Blubacher 2010, S. 23–27.

ren.⁶ Seine minutiösen Aufzeichnungen sind später in das Brüder-Busch-Archiv (Dahlbruch-Hilchenbach) eingegangen, dessen Leiter Wolfgang Burbach ab den frühen 1960er-Jahren alles aufbewahrte, was ihm vom Wirken Adolf Buschs und dessen Familie zugetragen wurde. Er selbst hielt Vorträge und publizierte Broschüren über Adolf Busch, deren Hauptquelle zumeist Grüters' Aufzeichnungen waren.⁷ In den späten 1970er-Jahren machte sich der Musikjournalist Tully Potter daran, seinerseits Material zu sammeln mit dem Ziel, die Biographie mit dem eingangs erwähnten Titel zu publizieren. Als ich mich 1988 mit Adolf Buschs Musik zu beschäftigen begann, steckte der englische Autor in den Schlussarbeiten für sein Buch, die sich dann allerdings noch mehr als zwanzig Jahre hinzogen und schließlich sogar Werkbetrachtungen aus meiner Feder einbezogen.⁸ Damals war gerade die umfangreiche Briefsammlung im Druck, die Buschs Tochter Irene Serkin-Busch bei einem amerikanischen Kleinverlag herausbrachte und die seither zu einer Fundgrube für Busch-Forschende und -Verehrer geworden ist.⁹ Auch der englische Biograph griff selbstverständlich auf diese Quellen zurück.

Seither ist viel geschehen, vor allem auf dem Tonträgermarkt: Auch dank des Einsatzes von Tully Potter sind zahlreiche Aufnahmen Adolf Buschs, die heute zur Kategorie der diskographischen Trouvaillen gehören, neu auf CD erschienen, und auch Buschs kompositorisches Werk ist von verschiedenen Interpreten einer Einspielung für würdig erachtet worden. Die Situation für die spezieller Interessierten hat sich insofern verbessert, als jenes Busch-Archiv aus dem Siegerland ab 1998 ins Max-Reger-Institut (Karlsruhe-Durlach) integriert worden ist, dort auf wissenschaftlichem Niveau bewirtschaftet und den Forschenden auf zuvorkommende Weise zugänglich gemacht wird.

Zurück zu Potters Biographie, *Adolf Busch. The Life of an Honest Musician*: Die Lektüre dieses zweibändigen, ebenso unterhaltsamen wie detailversessenen Werks lässt drei Dinge zur Gewissheit werden: Erstens basiert auch diese Biographie an zentralen Stellen fast wörtlich auf Otto Grüters' Materialien, zweitens legte der Autor besonderes Gewicht auf die Dokumentation von Buschs ausgedehnter Konzerttätigkeit in Großbritannien, und drittens empfindet man bisweilen schmerzhaft, dass er von den zahlreichen deutschsprachigen Quellen keine einzige im originalen Wortlaut wiedergegeben hat.

6 Grüters o. J.

7 Burbach 2011.

8 Busch the Composer, in: Potter 2010, S. 1213–1280 passim.

9 Serkin-Busch 1991.

Es scheint also durchaus gerechtfertigt, Buschs Lebensstationen in der Schweiz neu zu betrachten und anhand von Quellen, die noch nie Eingang in die einschlägige Literatur gefunden haben, zu dokumentieren und zusätzlich die mit der Schweiz zusammenhängenden Texte in ihrer Originalsprache zu zitieren. In der Tat besteht mein Hauptanliegen weniger darin, meine eigenen Erkenntnisse auszubreiten, als vielmehr die Texte aus der Feder der Augen- und Ohrenzeugen von damals ins Zentrum zu rücken – somit wird auch die damalige Musikberichterstattung in den Schweizer Tages- und Fachzeitschriften zu einem Gegenstand dieser Betrachtung. Dabei wird der Zürcher Organist und Musikkritiker Ernst Isler, der während eines knappen Vierteljahrhunderts kaum eines von Buschs zahlreichen Zürcher Konzerten ausgelassen hat, am häufigsten und ausführlichsten zu Wort kommen.¹⁰

Die meisten derartigen Dokumente sind bisher von der Forschung unberücksichtigt geblieben und werden hier erstmals in eine Untersuchung zu Buschs Leben und Werk einbezogen. Zudem förderte die neuerliche Auseinandersetzung mit Buschs Biographie einige, bislang unbekannte Konzertdaten und -berichte zutage, und von diesen ausgehend, ergeben sich da und dort Erkenntnisse und Gewichtungen, welche frühere Darstellungen – ohne dies jeweils im Detail nachzuweisen – ergänzen und modifizieren. Dass diesem Ausschnitt aus Buschs Biographie ein kursorischer Gesamtüberblick über Leben und Werk des Musikers vorangestellt werden muss, versteht sich von selbst.

Um das Untersuchungsfeld etwas genauer abzustecken, sind einerseits ein paar Einschränkungen und andererseits gewisse Ausweitungen nötig:

- Dem Titel folgend, konzentriert sich meine Untersuchung auf Buschs Beziehungen zur Stadt Zürich und deren Musikleben. Zur Sprache kommen aber auch Buschs Verbindungen zum Winterthurer Konzertleben. Basel und Riehen spielen in dieser Betrachtung nur als Wohnorte und insofern als Lebensmittelpunkte eine Rolle.
- Die Konzentration auf die genannten Orte ist dem Zweck der vorliegenden Publikation geschuldet. Ein Gesamtbild von Buschs Wirken in der Schweiz – besonders seines Lebens und Schaffens während der Zeit, in der er hier wohnte – ergibt sich erst aus der lückenlosen Dokumentation aller seiner musikalischen Aktivitäten in diesem Land.

¹⁰ Ungenannter Autor, Ernst Isler †, in: *SMZ* 84, 1944, S. 367. Siehe auch: Die Redaktion, Ernst Isler †, in: *SMZ* 84, 1944, S. 388f. sowie Willi Schuh, Ernst Isler zum Gedenken, in: *SMZ* 84, 1944, S. 389–392.

Eine solche integrale Schau wie auch der Einbezug von Dokumenten aus der ganzen Schweiz müssen einer späteren, erweiterten Darstellung vorbehalten bleiben.

- War bisher ausschließlich von Adolf Busch die Rede, so war dies eine Vereinfachung, die bei näherer Betrachtung nicht länger aufrechterhalten werden kann. Zu seinen Schweizer Konzerten gehörten die Mitglieder des legendären Busch-Quartetts, allen voran der jüngste Bruder Hermann, der dem Busch-Quartett seit 1930 angehört und seit 1933 ebenfalls Wohnsitz in Basel genommen hatte. Noch wichtiger war der Pianist Rudolf Serkin, der seit 1920 in Buschs Haushalt gewohnt hatte, ab 1935 mit Buschs Tochter Irene verheiratet war und zumal in der Schweiz neben seiner Mitwirkung im Busch-Serkin-Trio und als Partner von Adolf Busch eine eigene Karriere aufzubauen begann, die dann in den USA ab 1939 durchaus einen eigenständigen Verlauf nahm.
- Einer besonderen Darstellung wert wären auch die Schweizer Auftritte von Fritz Busch, dem berühmten Dirigenten und Adolf Buschs älterem Bruder. Wohl hatte Fritz Busch, der nach 1933 seine Arbeitsschwerpunkte nach Südamerika und Skandinavien verlegte, zur Schweiz als Gastspielland ein ganz anderes Verhältnis als die erweiterte Familie seines hier ansässigen und bald in Riechen eingebürgerten Bruders Adolf. Er feierte aber an verschiedenen Orten der Schweiz ebenfalls bemerkenswerte Erfolge, die zum Teil auch auf Tonträgern dokumentiert sind. Dennoch werden im Folgenden die Mitwirkungen des Busch-Quartetts und die Auftritte von Hermann und Fritz Busch nur insofern berücksichtigt, als sie mit dem Komponisten und Geiger Adolf Busch und dessen speziellen Beziehungen zu Zürich im Zusammenhang stehen.

Vielen Menschen, die mein Interesse an diesem Thema geweckt und aufrechterhalten haben, gebührt mein herzlicher Dank, an erster Stelle Hedwig Busch-Vischer und ihren Söhnen Nicholas und Thomas, mit denen ich seit 1988 immer wieder in freundschaftlichem Kontakt stand. In Marlboro und Guilford wurde ich von Rudolf Serkin sehr herzlich willkommen geheißen. Im Brüder-Busch-Archiv in Hilchenbach-Dahlbruch habe ich in den Jahren 1988 bis 1991 einige Wochen verbracht, aufmerksam unterstützt von Wolfgang Burbach und seiner Frau Brunhilde. Bald ergab sich auch die Zusammenarbeit mit dem Busch-Biographen Tully Potter, der mich sporadisch in

seine biographische Arbeit einbezogen hat. Aus jener Zeit datieren auch meine Kontakte zum Dirigenten Marc Andrae, der mir schon damals bereitwillig Einsicht in die noch bei ihm befindliche Korrespondenz seiner Großeltern mit der Familie Busch gewährte und auch jetzt wertvolle Hinweise zu seinen Vorfahren lieferte.

Als dieses Neujahrsblatt konkretere Formen anzunehmen versprach, fand ich freundliche Aufnahme im Max-Reger-Institut, Karlsruhe, dem neuen Aufbewahrungsort des Brüder-Busch-Archivs, bei Susanne Popp, Alexander Becker und besonders Jürgen Schaarwächter, der mir vor allem in der Schlussphase der Arbeit in zahlreichen Details behilflich war und mir in großzügiger Weise fast sämtliche der verwendeten Abbildungen zur Verfügung gestellt hat. Ernst Lichtenhahn suchte am Ort selbst nach ersten Zeitungsberichten von Buschs Auftritten in Arosa. Lehel Donáth ließ mich an seinen Quellenfunden teilhaben, und Lukas Näf unterzog das Manuskript einer kritischen Lektüre. Ferner gilt mein Dank den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Kantonsbibliothek Graubünden, der Universitätsbibliothek Basel, der Zentralbibliothek Luzern, des Winterthurer Stadtarchivs, der Stadtbibliothek Winterthur (vor allem Andreas Betschart) und der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich.

Der Gelehrten Gesellschaft Zürich verdanke ich den entscheidenden Anstoß, meine langjährige Beschäftigung mit dem Werk Adolf Buschs in eine biographische Darstellung zu integrieren. Dem Verlag LIBRUM Publishers & Editors, speziell seinem Leiter Dominique Oppler, danke ich für die Aufnahme in die Reihe seiner Veröffentlichungen und die Herstellung des Bandes. Mein größter Dank geht an meine Frau Christine, die mein Interesse am Leben und Schaffen von Adolf Busch von Anfang an geteilt und unterstützt hat. Ihr ist dieses Buch gewidmet.

Einleitung: Drei Rezensionen und ein Nachruf

Vier Zeitungstexte sollen, als Stellungnahmen und biographische Überblicke aus der jeweils unmittelbaren Gegenwart, zum Ausdruck bringen, welcher Beliebtheit sich Adolf Busch in Zürich erfreut hat. Abgesehen von gewissen Unterbrechungen hat der vielseitige und zu seiner Zeit mit Superlativen gerühmte Musiker das Musikleben der Stadt von 1916 bis 1951 wesentlich mitgeprägt.

In der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 4. Oktober 1934 berichtete der Musikrezensent Ernst Isler vom doppelt geführten Konzert, das die Saison 1934/35 der Tonhalle-Konzerte eröffnete hatte:

Beethoven, Busch und zwei volle Häuser: das war ein verheißungsvoller Saisonbeginn. Zur Ehrung der 25jährigen künstlerischen Tätigkeit von Adolf Busch erhielt das erste Abonnementskonzert (2. Oktober) noch besondere Bedeutung. Vor zwei Dezennien, im Kriegsjahr 1914, trat Busch als dreiundzwanzigjähriger Konzertmeister des Wiener Konzertvereinsorchesters erstmals bei uns in Zürich auf, mit Mozarts A-Dur-Violinkonzert und mit Bachs g-Moll-Solosonate. Damals leitete Hermann Suter vertretungsweise unser Orchester. Im November 1915, als Busch wiederkam, begann er mit Volkmar Andrae zusammen die Reihe seiner zürcherischen Interpretationen des Beethovenschen Violinkonzertes, die bis zum heutigen Tage auf fünfzehn angewachsen sind. Ueber dieses wohlverständliche Reservat hinaus vermittelte Busch im Verlauf der zwanzig Jahre, in denen er beinahe Winter für Winter bei uns erschien, prachtvolle Reproduktionen von Konzerten von Bach, Mozart, Spohr, Mendelssohn, Brahms, Reger, von Hermann Suter und von sich selbst. Eine großartige, imponierende Schau seiner geigerischen und künstlerischen Domäne bot der Künstler im Zyklus der populären Konzerte von 1929 mit zehn Standardwerken der konzertanten Violinliteratur. Was seine privaten Veranstaltungen für unser Musikleben bedeuteten, seine Violinabende mit Elly Ney, P.O. Möckel, R. Serkin, die Abende seines Trios, Quartettes, das kann hier nicht ausgeführt, nur angetönt werden. Mit seiner jüngsten Interpretation des Beethovenschen Violinkonzertes ehrte und adelte sich Adolf Busch selbst am



Adolf Busch 1918

meisten. Der minutenlange Beifall seiner Hörer bedeutete mehr als nur verdiente äußere Ehrung, er war das unmittelbare Echo einer herrlichen künstlerischen Tat. Wundervoll war die Erschließung der Geheimnisse im Mittelteil des riesigen ersten Satzes, die einzigartige Buschsche Verkündigung des Larghetto, und das Finale führte in vollendetster Sprache klassischen Gereiftseins in eine frühlingshaft knospende Welt zurück.¹¹

Noch prägnanter, geradezu hymnisch äußerte sich über dieselbe Saisoneroöffnung Karl Heinrich David in der *Schweizerischen Musikzeitung*:

Das erste Abonnementskonzert der Tonhalle hatte festlichen Akzent. Vollendeter kann der Typus »Sinfoniekonzert« nicht dargestellt werden als mit den Werken Beethovens: Leonore III., Violinkonzert und Pasto-

¹¹ Ernst Isler, 1. Abonnementskonzert, in: *NZZ* 155, Donnerstag, 4. Oktober 1934, Blatt 5, Abendausgabe, No. 1775, S. [1].

ralsinfonie. [...] Es galt dem Solisten, Adolf Busch, der sein 25jähriges Künstlerjubiläum in Zürich feierte. Wir leben wieder einmal in der Zeit der freiwilligen und unfreiwilligen »Réfugiés«. Wenn sich auch kein Richard Wagner darunter befindet, so doch allerhand Persönlichkeiten, deren Anwesenheit für uns ein Gewinn bedeutet. Die Anwesenheit Adolf Buschs wurde von jeher bejubelt. In Zürich allein hat er über achtzig Konzerte gegeben. Unvergessen sein chronologischer Zyklus mit Orchester mit den hauptsächlichsten Violinkonzerten, man erinnert sich noch an die besonders inspirierte Wiedergabe des Mendelssohn-Konzertes. Neben Brahms ist es dann das Konzert von Reger, das durch ihn erst eigentlich zum Leben erweckt wird. Dazu seine Kammermusikzyklen, Buschquartett, Sonaten-Abende Busch-Serkin, das alles bedeutet »volle Säle«. Und immer steht Adolf Busch mit dem vollen Einsatz seiner ganzen stürmischen Kraft auf dem Podium. An »tote Punkte« seines Auftretens erinnern wir uns nicht. Die impulsive Kraft hat in den letzten Jahren auch Abklärung gefunden. Das bewies der diesjährige Vortrag seines Hauptstückes, des Beethovenschen Konzertes, das der Künstler mit einer fast feierlichen Zurückhaltung zelebrierte. Die überirdische schöne Musik des langsamen Satzes wurde den Hörern wieder zu unvergeßlichem Erlebnis. Diese paar Zeilen des Dankes dem immer noch klassischen Meister des Violinspiels! Volkmar Andreae hielt an diesem Ehrenabend das stark besetzte Orchester in schönster Zucht. Das Jahrhundert hat in der Interpretation Beethovens eine vollendete Tradition geschaffen, an der auch Volkmar Andreae und seine Musikerschar vollen Anteil haben. Die große Ouvertüre und die unvergängliche Pastoralsinfonie erstanden zur allgemeinen Freude und Erhebung der Hörer.¹²

Wohl war Buschs Freundschaft zu Volkmar Andreae, dem langjährigen Chefdirigenten des Tonhalle-Orchesters, ein wichtiger Grund für seine Entscheidung, sein »Künstlerjubiläum« in Zürich und nicht etwa in Basel, in der Nähe seines damaligen Wohnortes, öffentlich zu feiern.

Fünf Jahre später hatten Adolf Busch und Zürich ein weiteres Jubiläum zu feiern. Ernst Isler warf aus diesem Anlass einen Blick zurück:

Mit Adolf Busch als Solisten ist die Reihe unserer Abonnementskonzerte schon manches Jahr eröffnet worden, und stets mit demselben großen künstlerischen wie auch materiellen Erfolg. Das hundertste Auftreten des Geigers in Zürich, das mit unserem I. Abonnementskonzert

12 Karl Heinrich David, Konzertberichte. Zürich, in: *SMZ* 74, 1934, S. 652.

(3. Oktober) zusammenfiel, sicherte diesem einen ungewöhnlichen Besuch: bis weit in den kleinen Saal hinein war unser großer Konzertraum besetzt. Mit Mozarts A-Dur-Konzert und Bachs g-Moll-Solosonate debütierte »Herr Adolf Busch aus Wien«, gleichfalls in Kriegszeiten, am 20. Oktober 1914 bei uns. Wir rühmten damals des Geigers Mozart-Spiel und wünschten nur seinem Bach-Spiel noch ein Quentchen mehr Herbheit. Heute ist Busch sicher der beste und deutscheste Bach-Geiger und zu Mozart hat er noch dasselbe innige Verhältnis wie damals. Auch bei diesem hundertsten Zürcher Auftreten spielte Busch Mozart und Bach, von jenem das G-Dur-Konzert mit den köstlich volkstümlichen Anklängen im Finale, von diesem die d-Moll-Partita mit der gewaltigen Chaconne. Beide Werke wurden den Hörern gleichermaßen zum Genuß.¹³

Im Sommer 1952 hatte Willi Schuh die Aufgabe, Adolf Buschs Leben und Wirken in einem kurzen Nekrolog zu umreißen, der mit Datum vom 15. Juli in der *Schweizerischen Musikzeitung* erschienen ist:

Wenige Monate nach dem frühen Tod seines um ein Jahr älteren Bruders, des Dirigenten Fritz Busch, ist am 9. Juni in Brattleboro (Vereinigte Staaten) der Geiger Adolf Busch im 61. Lebensjahr gestorben. Von den schlichten, musikalischen Anfängen der beiden aus dem Westfälischen stammenden Brüder, die den Bauern zum Tanz aufzuspielen pflegten, hat der ältere in seinem 1949 erschienenen Erinnerungsbuch »Aus dem Leben eines Musikers« reizvolle Episoden erzählt. Er hat aber auch das höhere Streben sichtbar gemacht, das beide erfüllte und auf eine künstlerische Laufbahn führte, deren Weltgeltung feststeht. – Seine eigentliche geigerische Ausbildung erhielt Adolf Busch am Kölner Konservatorium, wo Willy Heß und Bram Eldering seine Lehrer waren. Auch Dirigier- und Kompositionsstudien hat der junge Geiger, der 19jährig zu konzertieren begann, schon früh gründlich betrieben, denn seine Interessen und Fähigkeiten erstreckten sich nicht nur auf das Instrument, das er bald als ein Meister zu handhaben wußte. Busch ist nicht nur ein großer Geiger gewesen, sondern vor allem ein echter und tief veranlagter Musiker, der das Virtuose der geistigen Erschließung des Werkes unterordnete. Bezeichnend, daß er sich der Kammermusik mit der gleichen Hingabe widmete wie dem Solospiel. Als Führer des Busch-Quartetts – in dem ein anderer Bruder, Hermann, am Cello pult mitwirkte – und als Duopartner seines Schwiegersohnes Rudolf Serkin und anderer hat er ungezählten Hörern in vielen Teilen

13 Ernst Isler, Konzerte, in: *NZZ* 160, Donnerstag, 5. Oktober 1939, Blatt 5, Abendausgabe, No. 1749, S. [1].

der Welt den geistig-seelischen Gehalt der Meisterwerke der klassischen Quartett- und Sonatenliteratur zum Erlebnis werden lassen. Die durch unvergleichliche Sicherheit und Reinheit des Stils ausgezeichneten Wiedergaben etwa der Beethovenschen Quartette, der Brahms'schen Sonaten und der Konzerte von Bach, Beethoven und Brahms werden unvergessen bleiben. Gründlichkeit, Ernst der Kunstauffassung und starke, gebändigte Gefühlskräfte ergänzten einander aufs glücklichste. Die Gründlichkeit seines Künstlertums befähigte Busch zum Lehrer – der junge Menuhin ist u. a. in seine Lehre gegangen –, und die lebendigen musikalischen Kräfte drängten ihn nicht nur zum Musizieren, sondern auch zum eigenen kompositorischen Schaffen. Busch hinterläßt ein reiches Schaffenswerk, das sich auf fast alle Gattungen (mit Ausnahme der Theatermusik) erstreckt. Als das Dritte Reich anbrach, verzichtete Busch auf seine Konzerttätigkeit in Deutschland, obschon ihm, der den Prototyp eines deutschen Musikers darstellte, der Verzicht besonders schwerfallen mußte. Er ließ sich in der Nähe von Basel nieder, dessen Musikleben er – wie das schweizerische im allgemeinen – auf bedeutende Weise bereicherte, und wo er im Jahre 1935 ins Bürgerrecht aufgenommen wurde. Später ging er nach Amerika, dessen künstlerischem Klima er sich nicht leicht assimilierte. Er hat dort nicht nur als Solist und Kammermusiker, sondern auch als Dirigent eines Kammerorchesters eine fruchtbare Tätigkeit entfaltet. Als er nach dem Kriege zeitweise nach Europa zurückkehrte, machten sich Anzeichen einer geistigen Erschöpfung bemerkbar, die ihm das Konzertieren erschwerten. Es waren – wie wir heute erkennen müssen – die Vorboten seines allzu frühen Endes. Adolf Buschs Name wird als der des größten deutschen Geigers seiner Zeit weiterleben.¹⁴

14 Willi Schuh, Adolf Busch †, in: *SMZ* 92, 1952, S. 337f. Hubert Giesen bemerkte »nur kurz [...], daß Adolf Busch zu jener Zeit der bedeutendste Geiger Deutschlands war«. Giesen 1972, S. 11.

I. Stationen eines Lebens

Ich hab' ein Stückchen im Topf, und wenn ich nicht
spiele, läuft das Stückchen aus dem Topf heraus.¹⁵

1. Jugendzeit und Studienjahre

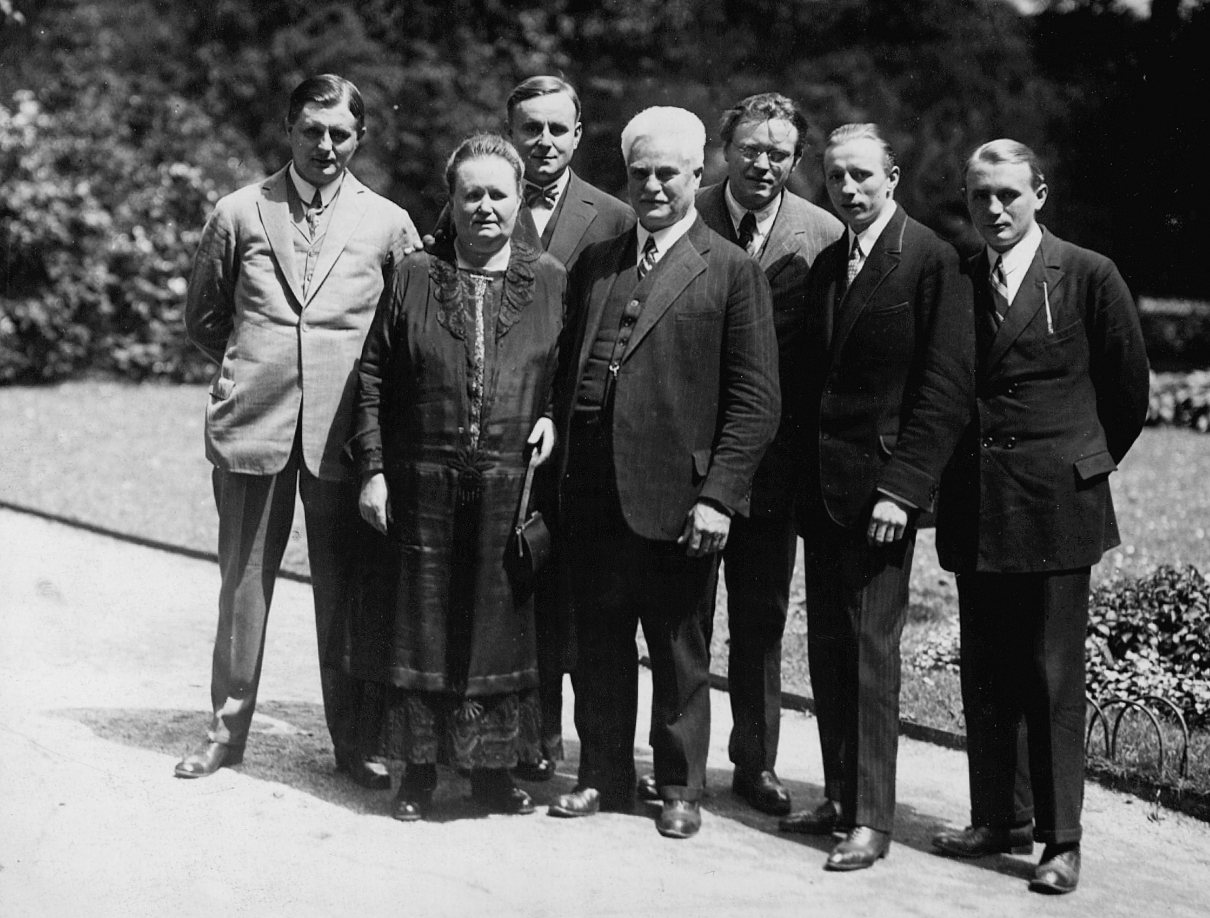
Selbstverständlich reicht Willi Schuhs Nekrolog, so ausführlich er auch angelegt war, nicht aus, ein abgerundetes und in allen Teilen anschauliches Bild vom Werdegang eines Künstlers zu vermitteln. Um Buschs musikalische Physiognomie erfassen und eine Einordnung in musikgeschichtliche Zusammenhänge vornehmen zu können, ist die Kenntnis weiterer Stationen und gegebenenfalls anekdotischer Details seines Lebens nötig. Möglicherweise werden spätere Äußerungen seiner schweizerischen Zeitgenossen erst vor diesem Hintergrund nachvollziehbar.

Buschs Leben ist vielfach rekapituliert worden. Hier soll die Darstellung von Buschs Kindheit und Studienzeit mit einer Reihe von kurzen Porträts derjenigen Männer und schließlich einer Frau verbunden werden, die seine Jugendjahre und sein ganzes Leben geprägt haben: Wilhelm Busch, Willy Hess und Bram Eldering, Fritz Steinbach, Max Reger, Hugo und Frieda Grütters.

An erster Stelle steht der Vater, Wilhelm Busch, ein Bauernsohn und Schreiner, der sich in besonderer Weise zur Musik hingezogen fühlte, sich nach ungetrübten Wanderjahren in Siegen (Westfalen) niederließ, eine Schreinerei eröffnete, selbst Geigen zu bauen und mit Musikinstrumenten zu handeln begann. Anschaulich hat Fritz Busch in seinen Lebenserinnerungen, *Aus dem Leben eines Musikers*, die Gestalt des Vaters gezeichnet:

Im August 1891 wurde mein Bruder Adolf geboren, [genauer: am 8. August 1891]. Dass wir Kinder musikalisch erzogen waren, zeigte sich bald. Mein Vater hatte sich neben der Tischlerei und dem Spielen von Tanzmusik dem

¹⁵ Mit »Topf« meinte der kleine Adolf Busch seinen Kopf. Zitiert nach Otto Grütters, Adolf Buschs Jugendjahre, in: Burbach 1966, S. 5.



Die Eltern Busch mit den fünf Söhnen, Essen 1926. Von links nach rechts: Fritz Busch, Henriette Busch, Willi Busch, Wilhelm Busch, Adolf Busch, Hermann Busch, Heinrich Busch

Geigenbau zugewandt. Ich mag drei oder vier Jahre alt gewesen sein, als ich eine sogenannte halbe Geige, die er gebaut hatte, in die Hände bekam. Ich zog aber bald ein für zwanzig Mark gekauftes Tafelklavier zum Spielen vor, während Adolf auf die Geige zutappte, die das Instrument seines Lebens wurde. Wir lernten sehr schnell Noten lesen und verstehen und konnten jedenfalls viel früher leichte Sachen von Noten spielen, als wir lesen und schreiben konnten.¹⁶

Schon seit längerer Zeit hatte der Vater die Tischlerei aufgegeben und ein Musikinstrumentengeschäft [...] eröffnet. Der Laden enthielt neben einigen neuen und gebrauchten Klavieren verschiedene Holz- und Blechblasinstrumente, die ich, da sich andere Interessenten kaum einfanden, meinerseits in Gebrauch nahm. So erlernte ich als Kind tatsächlich ‚spielend‘ eine grössere Reihe Orchesterinstrumente, deren praktische Kennt-

16 Fritz Busch 1949, S.14.

nis mir später von unschätzbarem Wert geworden ist.¹⁷ Da ich aber neben dem Klavier dauernd die verschiedensten Instrumente versuchte, war Adolf, der sich einseitig der Violine widmete, technisch weiter vorgeschritten und galt als der eigentliche ›Wunderknabe‹.¹⁸

Die häuslichen Pflichten und die dauernden Schwangerschaften machten es schliesslich unserer guten Mutter unmöglich, weiterhin von Sonntag nachmittag bis Montag in der Frühe ihre Begleitakkorde in rauchigen Bauernkneipen zu spielen. Mein Vater fand niemanden, der aushelfen konnte. So ergab es sich, dass ich, siebenjährig, mit ihm eines Sonntags nach Welschenhennest [Welschen Ennest], einem kleinen Dorf im Sauerland, fuhr, um erstmalig gegen Entgelt Tanzmusik zu spielen. Mit einigen Unterbrechungen und verschiedenen Varianten [...] geschah diese Art öffentlichen Musizierens zum Gelderwerb bis zu meinem siebzehnten Lebensjahre, also etwa zehn Jahre lang; in diesem Zeitraum habe ich kaum einen Sonntag und die darauffolgende Nacht zu Hause verbracht. Später nahm auch Adolf, wenn auch seltener an diesen Unternehmungen teil. Sie waren oft anstrengend, besonders sobald zum Spielen selbst die oft stundenlangen Wanderungen kamen, wenn eine Fahrtverbindung fehlte; aber niemals haben wir mit Unlust oder mit dem Gefühl des Zwanges mitgetan.¹⁹

Obwohl die Jahre, in denen wir dieses Leben führten, ohne Schädigung für uns abgegangen sind (soweit man dies selbst beurteilen kann), und mir in der Erinnerung nur in heiterem Lichte erscheinen, muss ich nachträglich doch sagen, dass sie eine recht harte Zeit bedeuteten. [...] Den Ruhetag, der sonntags für die anderen Schüler nach manchmal anstrengendem Lernen verblieb, gab es für mich nicht. Meistens hiess es schon in der Morgenfrühe, ohne Rücksicht auf Wind und Wetter, zu Rad, mit der Bahn oder zu Fuss zur Reise in die gebirgige Gegend aufzubrechen. Man begann mit dem Musizieren nachmittags um vier Uhr und spielte ziemlich pausenlos bis morgens um drei oder vier, um dann in tiefster Ermüdung den Heimweg anzutreten. Um acht sass ich wieder auf der Schulbank. Ich weiss, dass meine Kinderhände von der Überanstrengung oft zitterten, und dass mir insbesondere der kleine Finger der linken Hand vom Markieren der Bässe recht weh tat.²⁰ In Duisburg-Hochfeld wohnte und wirkte ein Onkel von uns, ein Bruder meiner Mutter, der Stolz der Familie²¹ [...]. Auf

17 Fritz Busch 1949, S.15f.

18 Fritz Busch 1949, S.17.

19 Fritz Busch 1949, S.19.

20 Fritz Busch 1949, S.20.

21 Von diesem Onkel, der auch Adolfs Taufpate war, stammte der erste Vorname: Adolf. Otto Grüters, Adolf Buschs Jugendjahre, in: Burbach 1966, S.4; Potter 2010, S.38.

Betreiben des Onkels spielte Adolf eines Tages dem damaligen Konzertmeister des städtischen Orchesters in Duisburg vor [...]. Konzertmeister Anders²² [...] gab Adolf einige Stunden und brachte ihn in Verbindung mit einem Kommerzienrat S. S., dem Besitzer einer Kaffeeegrosshandlung, der mehrfacher Millionär und kinderlos war. Beeindruckt von Adolfs Talent, erklärte er, seine weitere Ausbildung übernehmen zu wollen.

Hinter den Initialen S. S. verbirgt sich der Duisburger Kommerzienrat Wilhelm Schmitz-Scholl, ein damals gut vierzig Jahre alter, kinderloser Millionär, der Sohn des Gründers einer Kaffeeimportfirma, die später in Tengelmann umbenannt wurde. Zwischen dem Ehepaar Schmitz-Scholl und Adolf Busch entstand ein geradezu familiäres Verhältnis, das 1926 durch die Adoption des bereits arrivierten Geigers legalisiert wurde.²³

Am 16. September 1902 trat Adolf Busch ins Kölner Konservatorium ein. Er studierte zunächst Violine bei Willy Hess, Klavier bei Paul Flasche, Theorie bei Franz Bölsche, Kammermusik bei Friedrich Grützmacher junior und Komposition bei Fritz Steinbach.²⁴ Bald trat er in hochschuleigenen Veranstaltungen auf, wirkte in verschiedenen Kammermusikgruppen mit, war auch Primarius eines studentischen Streichquartetts und wirkte mehr und mehr auch als Zuzüger im Kölner Stadtorchester mit, das nach seinem Veranstaltungsort auch Gürzenich-Orchester genannt wurde. Unzählige Größen unter den Solisten des damaligen Musiklebens muss der junge Student in den Konzerten der Kölner Konzertgesellschaft erlebt haben. Joseph Joachim, Eugène Ysaÿe, Marie Soldat-Roeger, Jan Kubelík, Robert Hausmann, Hugo Becker, Teresa Carreño sowie Dirigenten wie Gustav Mahler, Richard Strauß, Arthur Nikisch, Hans Richter, Felix Mottl oder Felix Weingartner traten in Buschs ersten Studienjahren im Gürzenich auf.²⁵ Zu seinen Kommilitonen zählten unter anderen Hans Knappertsbusch sowie der Schweizer Geiger Karl Wenz.²⁶ Mit dem Pianisten Paul Otto Möckel, mit dem er nachweislich von April 1906 bis Januar 1909 wiederholt in Kölner Konservatoriumskonzerten aufgetreten war,

22 Heinrich Anders, Konzertmeister der Duisburger Sinfoniker, war selbst Schüler von Willy Hess gewesen und gehörte bald ebenfalls zum Lehrkörper des Kölner Konservatoriums. Potter 2010, S. 56.

23 Potter 2010, S. 56. Das Ehepaar Schmitz-Scholl lehnte es indessen ab, auch Fritzens Ausbildung finanziell zu unterstützen. Potter 2010, S. 82.

24 Potter 2010, S. 59.

25 Scharberth 1988, S. 214–218 passim; Busch 1949, S. 58–60.

26 Potter 2010, S. 89 sowie S. 842.

traf Busch später in der Schweiz wieder zusammen und feierte mit ihm bedeutende Erfolge.²⁷ Den späteren Zürcher Tonhalle-Chef Volkmar Andrae wie auch den langjährigen Dirigenten der Konzerte der Bernischen Musikgesellschaft Fritz Brun erlebte er nicht mehr, denn diese hatten ihre Kölner Studienzeit bereits im Jahre 1900 bzw. 1901 abgeschlossen.²⁸

Buschs erster Violinprofessor war Willy Hess, damals auf dem Höhepunkt seiner Karriere als Solist und einflussreicher Pädagoge. Er selbst war Schüler von Joseph Joachim und Henri Vieuxtemps gewesen,²⁹ und vor seinem Wirken in Köln ab 1895 hatte er als Konzertmeister des Hallé-Orchesters in Manchester gewirkt. Hess muss ein hervorragender Techniker gewesen sein, der sich in der Etüdenliteratur bestens auskannte. Leider war er wegen seines ungestümen Temperaments eher gefürchtet als geachtet. Busch scheint mit ihm aber sehr gut ausgekommen zu sein. Hess war neben seiner Konservatoriumstätigkeit auch Konzertmeister des Gürzenich-Orchesters und Primarius des Gürzenich-Quartetts. Alles spricht dafür, dass vor allem er den jungen Siegerländer in die Streichquartettliteratur einführte.

Nachdem Hess 1903 eine Dozentur an der Royal Academy of Music in London übernommen hatte, wurde der holländische Geiger Bram Eldering Buschs Lehrer. Er hatte in Brüssel und Budapest bei Jenő Hubay und in Berlin bei dessen Lehrer Joseph Joachim studiert, war Bratscher in Hubays Streichquartett und Konzertmeister der Meininger Hofkapelle gewesen und wurde 1903 von seiner Amsterdamer Professur nach Köln berufen. In seinen Memoiren beschrieb der spätere Winterthurer Konzertmeister Joachim Röntgen Elderings Unterricht. Besonders erwähnte er sein Studium der Bach'schen Solowerke, aber auch von der Aufgeschlossenheit des Lehrers gegenüber der aktuellen Konzertliteratur von Pfitzner, Busoni und Reger.³⁰ Eldering bestand darauf, dass auch Busch die virtuoson Werke von Bruch, Ernst, Lalo, Paganini, Saint-Saëns, Sarasate, Tschaikowsky, Vieuxtemps, Wieniawski etc. studierte, und gleichzeitig war er eine lebendige Verbindung zu Brahms, mit dem er in dessen letzten Lebensjahren befreundet war.³¹

27 Siehe unten, S. 73, sowie die Programme der gemeinsamen Konzerte, S. 199f.

28 Art. Andrae, Volkmar, bzw. Art. Brun, Fritz, in: Willi Schuh / Edgar Refardt, *Musikerlexikon* (Schweizer Musikbuch II), Zürich: Atlantis, [1939], S. 12 bzw. 32; Giegling 1959, S. 6.

29 Art. Hess, Willy, in: Hermann Abert, *Illustriertes Musiklexikon*, Stuttgart: Engelhorn, 1927, S. 200; Flesch 1961, S. 157; Potter 2010, S. 62.

30 Röntgen 1986, S. 133f.

31 Potter 2010, S. 68–72.

Nur eine Woche vor Buschs Studienzeit in Köln war der Konservatoriumsdirektor Franz Wüllner gestorben. Nach einem einjährigen Interregnum wurde Fritz Steinbach dessen Nachfolger und in Personalunion auch Chef der Gürzenich-Konzerte.³² Wüllner und dessen Vorgänger, Gründungsdirektor Ferdinand Hiller,

hatten dem Kölner Konservatorium den Ruhm eingetragen, neben dem Leipziger die erste höhere Lehranstalt für Musik in Deutschland zu sein. Mit Fritz Steinbach war einige Jahre vorher ein Mann an die Spitze der berühmten Anstalt getreten, der sich hauptsächlich durch seine Reisen mit der Meininger Hofkapelle, als Nachfolger Hans von Bülow, einen hohen Ruf als Dirigent erworben hatte. Seine Spezialität, wenn man so sagen will, war Brahms. Doch war er ein keineswegs einseitiger Musiker.³³

Fritz Steinbach unterrichtete Adolf und nach dessen Aufnahme ins Konservatorium auch Fritz in Dirigieren und Komposition. Er entstammte dem als konservativ verschrienem Leipziger Konservatorium, wo er von Brahms' Freunden Vinzenz Lachner und Gustav Nottebohm unterrichtet worden war. Als Nachfolger von Hans von Bülow hatte er die Meininger Hofkapelle übernommen und sich als Brahms-Dirigent einen Namen gemacht. Brahms selbst betrachtete ihn als seinen bevorzugten Interpreten.³⁴ Weil seine dirigentischen Direktiven von einem anderweitig kaum bekannten Musiker namens Walter Blume in verbalen Anweisungen und Notenbeispielen festgehalten worden sind, gilt er heute als ein verlässlicher Kronzeuge der Interpretationsweise des alternden Brahms.³⁵ Wie Fritz Busch richtig festhielt, war Steinbach aber kein einseitiger Brahmsianer, sondern auch ein geachteter Wagner-Dirigent.³⁶ Außerdem war er vor, während und auch noch nach seiner Kölner Direktionszeit vielerorts als begehrter Gastdirigent gefragt.

Während seiner Konservatoriumszeit begegnete Adolf Busch mehrmals einer Persönlichkeit, die sein Leben prägte. Am 7. Februar 1905 trat Max Reger als Pianist in seiner *Violinsonate* op. 72 (mit Bram Eldering), und den *Beetho-*

³² Potter, 2010, S. 1119.

³³ Busch 1949, S. 47.

³⁴ Potter 2010, S. 65f.

³⁵ Schwalb 2013, S. IX.

³⁶ Busch 1949, S. 56.

ven-Variationen op.86, im Kölner Gürzenich auf.³⁷ Am 17. Oktober 1905 dirigierte Steinbach Regers *Sinfonietta* in A-Dur op.90 in Köln, eine Woche nach deren Uraufführung durch Felix Mottl in Essen.³⁸ Bereits zu diesem frühen Zeitpunkt hatten Fritz und Adolf Busch im Alter von 15 bzw. 14 Jahren Regers Musik kennen gelernt³⁹ und verpassten in der Folge wohl keinen Auftritt des Komponisten in Köln: Regers *Serenade* op.95 wurde, ebenfalls unter Steinbachs Leitung, am 23. Oktober 1906 in Köln uraufgeführt,⁴⁰ und drei Wochen später besuchte Reger als Pianist mit eigenen Werken den Gürzenich. Am 21. Februar 1907 trat Adolf Busch als Konzertmeister in einer Bonner Aufführung von Regers *Serenade* auf.⁴¹ Im Konzert zum Gedächtnis an den jüngst verstorbenen Joseph Joachim vom 15. Oktober 1907 wirkten Fritz und Adolf bei der Kölner Uraufführung von Regers *Variationen und Fuge über ein [lustiges] Thema von J. A. Hiller* op.100 unter Steinbachs Leitung mit.⁴²

Im Winter 1908/09 studierte Busch auf Anraten Elderings das eben erst gedruckte *Violinkonzert* A-Dur op.101 von Max Reger. Am 26. Januar 1909 war der Komponist in Köln anwesend bei Proben zu einer Aufführung zweier seiner Kammermusikwerke durch das Gürzenich-Quartett.⁴³ Busch spielte, am Klavier von seinem Bruder Fritz begleitet, dem Komponisten an jenem Morgen dessen *Violinkonzert* nach kürzester Vorbereitungszeit vor, und Reger schrieb noch am selben Tag seiner Frau Elsa: »Heute früh spielte mir hier ein 16jähriger Bengel mein Violinconcert *auswendig, vollendet* schön in Ton, Technik etc. vor. Das ist doch toll?«⁴⁴ Tatsächlich war Adolf schon rund siebzehneinhalb Jahre alt, aber das schmälert seinen jugendlichen Einsatz für Regers Musik keineswegs. Regers Kammermusik und besonders das *Violinkonzert* gehörten vom Beginn seiner Bühnenkarriere an zu seinen besonderen Vorlieben und Markenzeichen.⁴⁵ Fritz Busch gehörte bald zum engeren Kreis der Reger-Dirigenten und der Organisatoren der zahlreichen Reger-Feste, die nach dem Tod des Komponisten von dessen Witwe Elsa veranstaltet wur-

37 Schreiber 1981, S. 281f.; Potter 2010, S. 75.

38 Schreiber 1981, S. 287f.

39 Busch 1949, S. 60f.

40 Schreiber 1981, S. 300; Scharberth 1988, S. 218.

41 Fritz wirkte in demselben Konzert unter der Leitung von Hugo Grüters als Pauker mit. Potter 2010, S. 84f.; Schreiber 1981, S. 311.

42 Scharberth 1988, S. 219; Schreiber 1981, S. 316f.; Potter 2010, S. 87.

43 Potter 2010, S. 91.

44 Serkin-Busch 1991, S. 9, sowie Popp/Shigihara 1995, S. 294f.

45 Potter 2010, S. 92–95. Siehe dazu auch unten, S. 147–150.

den.⁴⁶ In ihrer lebenslangen Verehrung für Regers Musik waren sich die beiden Brüder völlig einig.

Adolf konzertierte in den Jahren 1915/16 häufig mit Reger als Klavierpartner, unternahm mit ihm sogar eine Konzertreise nach Holland⁴⁷ und war der beabsichtigte Widmungsträger des *Andante und Rondo capriccioso A-Dur für Violine und kleines Orchester* op. 147, das Reger im Frühjahr 1916 nicht mehr zu vollenden vermochte.⁴⁸ Regers prägender Einfluss auf das Komponieren von Adolf Busch war so bestimmend, dass man feststellen muss, dass dieser seinem Mentor näher stand als manche Schüler und Studenten aus Regers Lehrzeiten an den Konservatorien von München und Leipzig.

Während Adolf beinahe seine gesamte Teenagerzeit am Konservatorium in Köln zubrachte, besuchte Fritz das Gymnasium in Siegburg, wohin die Familie gezogen war. Durch den dortigen Schuldirektor Otto Grüters kam wohl im Herbst 1906⁴⁹ der Kontakt zu dessen Familie zustande. Otto Grüters führte auch Adolf, den aufstrebenden Geiger, bei seinem Vater, dem Bonner Generalmusikdirektor Hugo Grüters, ein. Dieser aus Uerdingen stammende Dirigent und Pianist war in Köln Lieblingsschüler von Ferdinand Hiller gewesen, seit 1898 amtierte er als Städtischer Musikdirektor in Bonn.⁵⁰ Spätestens ab März 1906 musizierten Adolf und Fritz Busch wiederholt im Hause Grüters. Hugo und Otto Grüters führten die beiden Busch-Brüder in die deutschsprachige Belletristik ein und vermittelten ihnen erste philosophische Kenntnisse. Zur Ergänzung seiner Konservatoriumsausbildung nahm Busch ab 1908 Kontrapunkt-Unterricht bei dem durchaus strengen, kompromisslosen Hugo Grüters sowie Deutsch- und Mathematikstunden bei Grüters' zweitältestem Sohn Fritz.⁵¹

Hatten sich Vater Grüters und zwei seiner Söhne des jungen Musikstudenten mit besonderer Fürsorglichkeit angenommen, so galt Adolfs größtes Interesse schließlich aber doch dem fünften und jüngsten Kind der Familie: Die nach ihrer Mutter genannte Tochter Frieda wurde später Buschs erste Frau.

46 Siehe Josef Bachmair, Verzeichnis von Reger-Feiern und -Festen 1910–1929, in: Reger 1930, S. 221–239 passim.

47 Potter 2010, S. 194, S. 197f. und S. 202–204.

48 Popp 2010 (Band 2), S. 865–868 sowie speziell Graftschmidt 2007, S. 125.

49 Potter 2010, S. 76. Laut Grüters, Adolf Buschs Jugendjahre, in: Burbach 1966, S. 7, war es im Oktober 1906.

50 Potter 2010, S. 1098. Gestorben ist Hugo Grüters am 19. August 1928 in Leukerbad.

51 Potter 2010, S. 88–89; Otto Grüters, Adolf Buschs Jugendjahre, in: Burbach 1966, S. 8–9.

Schon als Fünfzehnjähriger soll er sich in die nur um fünf Tage jüngere Frieda verliebt haben.⁵² Spätestens im Frühjahr 1909 beschlossen sie zu heiraten, sobald Adolf dazu wirtschaftlich in der Lage sein sollte. Die Eltern Grüters versuchten allerdings, solche Ambitionen durch ein Verbot direkter Kommunikation vorerst zu unterbinden.⁵³ Nachdem Busch allmählich auf den Konzertbühnen heimisch geworden war und sich eine stetige Karriere abzuzeichnen begonnen hatte, verlobten sich die beiden am 24. Mai 1912.⁵⁴ Frieda Busch hatte einen Hang zur Schauspielkunst, nahm dann aber in Stuttgart Gesangsunterricht bei Emma Hiller-Rückbeil.⁵⁵ Dort hatte Frieda die beiden Schweizer Maler Max Schulthess und Alfred Heinrich Pellegrini kennengelernt – auch Adolf soll Schulthess bereits 1910 getroffen haben.⁵⁶ Darum führte sie ihre Verlobungsreise im August 1912, in Begleitung der Eltern Grüters, in die Schweiz.⁵⁷

2. Beginn der Karriere

Ich bin ja weniger ein Geiger, als ein
Musiker, der die Geige spielt.⁵⁸

Im Juli 1909 verabschiedete sich Fritz vom Konservatorium als Pianist mit einer Aufführung des ersten Satzes des ersten *Klavierkonzerts* op.15 von Johannes Brahms unter der Leitung seines Dirigierlehrers Fritz Steinbach. Adolf spielte den Kopfsatz von Brahms' *Violinkonzert*, nicht wie geplant unter Fritz' Leitung, sondern unter Steinbachs, und er selbst leitete die Uraufführung seiner *Serenade* (BoO 1).⁵⁹ Während Adolfs Studienzeit mit diesem doppelten Triumph endete, hatte Fritz das Nachsehen. Dass Steinbach ihm aufgrund einer temporären Stimmungsstrübung nicht erlaubte, sich in seiner eigentlichen Disziplin, dem Dirigieren, vom Konservatorium zu verabschieden, wurmte

52 Otto Grüters, Adolf Buschs Jugendjahre, in: Burbach 1966, S. 7.

53 Potter 2010, S. 103.

54 Potter 2010, S. 141.

55 Potter 2010, S. 120f.

56 Potter 2010, S. 118.

57 Siehe dazu unten, S. 29.

58 Zitiert nach Ernst Gombrich, Von der Grösse Adolf Buschs, in: Serkin-Busch 1991, S. X.

59 Programm abgebildet in Serkin-Busch 1991, S. 12. Siehe auch Potter 2010, S. 98. Zur Zählung der Kompositionen siehe Sackmann 1994, speziell S. 37–39.



Jugendbildnis mit Autogramm (Original in der Universitätsbibliothek Basel, Nachlass Hermann Suter)

den ehrgeizigen Jungstar zutiefst. Dennoch gelang es ihm, im unmittelbaren Anschluss an seine Studienzeit eine Stellung als Hofkapellmeister in Bad Pyrmont zu finden, wo ihm die besondere Ehre zufiel, mit dem Kurorchester seinen Bruder bei dessen erster öffentlichen Interpretation von Beethovens *Violinkonzert* – und außerdem beim *Brahms-Konzert* – zu begleiten.⁶⁰

In der Zeit von Sommer 1909 bis Sommer 1912 schaffte Adolf Busch den raschen Einstieg in eine internationale Solistenkarriere. Wohl errang er auch

60 Potter 2010, S. 98f.

beim zweiten Versuch im Sommer 1909 den Berliner Mendelssohn-Preis nicht, aber diverse Engagements als Konzertmeister im Bonner Orchester unter der Leitung von Hugo Grüters, Aushilfen als Bratscher im Gürzenich-Quartett an der Seite seines Lehrers Eldering und gelegentliche Mitwirkungen bei kammermusikalischen Auftritten bildeten eine erste Verdienstquelle. Diese Aktivitäten wurden jedoch bald wegen Verpflichtungen als Solist in Orchesterkonzerten weniger. Wichtige Stationen waren eine Einführungs-Audition mit dem Mendelssohn-Konzert in Kiel am 6. Januar 1910 und am 4. März 1910 das Berliner Debut mit dem *Violinkonzert* von Johannes Brahms unter der Leitung von Steinbach und dem Reger-Konzert unter der Leitung des Komponisten.⁶¹

In den Sommern unterstützte Adolf seinen Bruder in Bad Pyrmont und spielte dort der Reihe nach wesentliche Konzerte seines Repertoires: 1909 die *Violinkonzerte* in D-Dur von Ludwig van Beethoven und Johannes Brahms, 1910 das *Doppelkonzert* op. 102 von Brahms und das *a-Moll-Konzert* op. 53 von Antonín Dvořák, 1911 das monumentale *Violinkonzert* von Max Reger im Rahmen eines kleinen Reger-Festivals unter der Leitung des Komponisten und 1912 das *e-Moll-Konzert* von Felix Mendelssohn.

Vom Rheinland aus eroberte Busch allmählich die Konzertveranstalter bis nach Frankfurt am Main, Magdeburg und Berlin. Dabei stand jeweils das *D-Dur-Konzert* von Brahms im Vordergrund. Daneben trat er immer wieder mit Max Reger auf: im Januar 1911 in Bonn, im Oktober in Köthen, im Februar 1912 in Pforzheim und wiederum in Bad Pyrmont im Juli 1912.

Von bestimmender Tragweite sollte Buschs Wiener Debut im Beethoven-Konzert mit dem Konzertvereinsorchester unter Steinbachs Leitung am 17. Oktober 1911 sein. Zwei Monate später traf er erstmals mit Paul Grümmer, dem Solo-Cellisten des Wiener Konzertvereinsorchesters, zusammen, der bald zu Buschs Berufung zum Konzertmeister dieses Orchesters beitrug.⁶² Davor reiste Busch erstmals nach England, spielte in der Queen's Hall in London unter der Leitung von Steinbach das *Violinkonzert* op. 77 von Brahms und lernte den Pianisten Ernest Walker wie auch den Pianisten, Komponisten und bedeutenden Musikschriftsteller Donald Francis Tovey kennen, mit dem die Busch-Brüder bis zu dessen Tod eine intensive Freundschaft verband.⁶³

61 Potter 2010, S. 107f.; Serkin-Busch 1991, S. 23f.

62 Potter 2010, S. 124.

63 Busch 1949, S. 93–96; Potter 2010, S. 129–135.

Im Juni 1912 traf Busch in Paris mit dem Cellisten Pablo Casals und dessen Kreis, den Musikern George Enescu, Jacques Thibaud und Alfred Cortot, zusammen. Damals entstand eine durchaus freundschaftliche Beziehung zu dem katalanischen Cellisten, mit dem er jedoch öffentlich nie auftrat, denn allzu unterschiedlich waren offenbar die klar umrissenen Musikkreise, in denen sich die beiden Künstler bewegten.⁶⁴

3. Erste Kontakte zur Schweiz

Die Schweiz ist das Land, wo auf deutsch das
wohltuend Undeutsche gesagt wird.⁶⁵

Anfang August 1912 unternahmen Adolf und Frieda mit weiteren Mitgliedern der Familie Grüters ihre Verlobungsreise in die Schweiz: Über Bern, Chexbres und einen Besuch im Schloss Chillon begaben sie sich »selbsiebt« nach Les Plans. Dort hielt sich die erweiterte Familie gut zweieinhalb Wochen auf und hatte des schlechten Wetters wegen genug Zeit für gemeinsame Kammermusik und zum Studium von Mahlers *Achter Sinfonie*. Mit dem Voralpen-Express via Interlaken und Luzern und einem Besuch beim Dichter Carl Spitteler ging es Ende August zeitweilig nach Basel und von da wieder zurück nach Köln.⁶⁶

Während dieser Ferienreise entschied sich Buschs Schicksal der kommenden Jahre. Aufgrund einer Empfehlung von Fritz Steinbach wurde ihm die Konzertmeisterstelle des Wiener Konzertvereinsorchesters angeboten. Bis Dezember 1917⁶⁷ versah er diese Stelle, die auch die Führung eines orchester-eigenen Streichquartetts beinhaltete, was Busch besonders gereizt hatte. Die Wiener Stelle wie auch ab 1918 die Verpflichtung an der Berliner Hochschule für Musik ließen dem jungen Geiger aber genügend Freiraum zu Konzerten in ganz Europa.⁶⁸ Sein Ruhm drang bis zum Winterthurer Kaufmann und Mitglied der Vorsteherschaft des Musikkollegiums Werner Reinhart. Auf sein Betreiben wurde Busch zu seinem ersten Konzertauftritt in der Schweiz in den Winterthurer Stadthausaal eingeladen. Unter Leitung Ernst Radeckes, des

64 Potter 2010, S. 141–143

65 Mann 1949, S. 78.

66 Otto Grüters o. J., S. 48.

67 Potter 2010, S. 234.

68 Brief von Adolf Busch an Otto Grüters vom 30. Mai 1918, in: Serkin-Busch 1991, S. 202.



Adolf und Frieda Busch in Les Plans (Wallis) 1912

letzten alleinigen Leiters des städtischen Musiklebens⁶⁹, spielte er am 25. Februar 1914 Mozarts *A-Dur-Konzert* und die ersten beiden Sätze aus Bachs *Solomonate* C-Dur BWV 1005. Der baldige Kriegsausbruch und zahlreiche Konzertaussfälle begünstigten Buschs ersten Auftritt in Zürich. Die Tatsache, dass der Tonhalle-Chef Volkmar Andreae im Militärdienst war, führte dazu, dass der in Basel ansässige Dirigent Hermann Suter das Konzert in der Tonhalle dirigierte. Erste Auftritte in Bern und Basel folgten am 30. November 1915 bzw. am 19. Februar 1916.

Eine besondere Verbindung zur Schweiz ergab sich zudem, weil bei Busch bereits im Januar 1913 ein Lungenleiden diagnostiziert worden war, das Kuren

69 Ewald Radecke, *Das Musikkollegium unter Ernst Radecke 1893–1920*, in: Kempter 1959, S. 221.



Adolf Busch im Waldsanatorium Arosa 1915

in Arosa ratsam werden ließ. Busch hielt sich in den Sommern 1915 bis 1919, 1921, 1924, 1926, 1930, 1931 im Waldsanatorium des Ehepaars Dr. Wolfgang Römisch auf und verbrachte gerne seine Sommerferien in Arosa. Die Kriegssituation brachte es auch mit sich, dass er in den Jahren 1915 bis 1917 in Arosa – vor einem Publikum, das vorwiegend aus internationalen Kurgästen bestand – Wohltätigkeitskonzerte gab. Auch danach kehrte er regelmäßig, gelegentlich auch in der Weihnachtszeit, zur Erholung und zu öffentlichen Kammermusikabenden nach Arosa zurück. Dabei wurde er von seiner Frau Frieda, aber auch von Käthe Römisch, der Frau seines behandelnden Arztes, am Klavier begleitet. Teilweise nahm auch sein Berner Kollege, der Geiger Alphonse Brun, an diesen Unternehmungen teil.

Daten, Orte und Mitwirkende sämtlicher Konzerte im Waldsanatorium Arosa (1915–1932):⁷⁰

- 28. August 1915, Wohltätigkeitskonzert für das Deutsche Rote Kreuz,
Adolf Busch, Frieda Busch, Käthe Römisch
- 5. August 1916, Wohltätigkeitskonzert für Internierte,
Adolf Busch, Frieda Busch, Käthe Römisch
- 12. August 1916, Wohltätigkeitskonzert für Internierte in Arosa,
Adolf Busch, Alphonse Brun, Frieda Busch, Käthe Römisch

⁷⁰ Die Liste basiert auf der Durchsicht sämtlicher Nummern der *Arosen Zeitung* und des *Arosen Fremdenblatts* in den Jahren 1913 bis 1939 (Kantonsbibliothek Graubünden, Chur)

- 19. August 1916, Wohltätigkeitskonzert für Internierte in Arosa,
Adolf Busch, Alphonse Brun, Frieda Busch, Käthe Römisch
- 14. August 1917, Sonatenkonzert,
Adolf Busch, Elly Ney
- 30. August 1917, Konzert,
Adolf Busch, Alphonse Brun, Frieda Busch, Käthe Römisch
- 21. Oktober 1921, Quartettkonzert,
Busch-Quartett
- 22. Januar 1922, Sonatenkonzert,
Adolf Busch, Rudolf Serkin
- 24. Januar 1922, Sonatenkonzert,
Adolf Busch, Rudolf Serkin
- 8. November 1922, Quartettkonzert,
Busch-Quartett
- 10. März 1923, Sonatenkonzert,
Adolf Busch, Rudolf Serkin
- 15. April 1923, Quartettkonzert,
Busch-Quartett
- 16. Oktober 1923, Quartettkonzert,
Busch-Quartett
- 30. Dezember 1923, Sonatenkonzert,
Adolf Busch, Rudolf Serkin
- 4. Januar 1924, Sonatenkonzert,
Adolf Busch, Rudolf Serkin
- 21. Juli 1926, Triokonzert,
Adolf Busch, Hermann Busch, Rudolf Serkin
- 26. Juli 1926, Triokonzert,
Adolf Busch, Hermann Busch, Rudolf Serkin
- 28. Juli 1926, Triokonzert,
Adolf Busch, Hermann Busch, Rudolf Serkin
- 5. Januar 1927, Sonatenkonzert,
Adolf Busch, Rudolf Serkin
- 7. Januar 1927, Sonatenkonzert,
Adolf Busch, Rudolf Serkin
- 25. Februar 1927, Klavierabend
Rudolf Serkin
- 28. Dezember 1928, Triokonzert,
Adolf Busch, Hermann Busch, Rudolf Serkin
- 8. Januar 1932, Sonatenkonzert,
Adolf Busch, Rudolf Serkin

Um 1920 hatte sich Adolf Buschs Leben merklich konsolidiert: Am 21. Juni 1917 war seine Tochter Irene, das einzige Kind aus der Ehe mit Frieda Busch, zur Welt gekommen.⁷¹ Die Professur an der Berliner Musikhochschule gab er de facto schon im April 1920 wieder auf, blieb aber nominell bis 1922 dort angestellt. Schließlich soll es die Berufung des Wiener Komponisten Franz Schreker zum Direktor dieser Institution gewesen sein, die Busch dazu bewogen haben soll, seine formelle Kündigung einzureichen.⁷² Ab 1920 bestand das von da an Busch-Quartett genannte Ensemble nach einigen anfänglichen Personalwechseln zehn Jahre lang in der Besetzung mit Gösta Andreasson, zweite Violine, Karl Doktor, Viola, und Paul Grümmer, Violoncello.⁷³ Ab 1920 lebte überdies der Pianist Rudolf Serkin in Buschs Berliner Haushalt.⁷⁴ Im Dezember 1922 zog die Familie Busch zusammen mit Serkin nach Darmstadt und bezog ein Haus, das ihnen von dem Industriellen Otto Krebs zur Verfügung gestellt worden war.⁷⁵

4. Die Schweizer Jahre

Hat das Genie überhaupt nichts mit Humanität
und »verbesselter Gesellschaft« zu tun? ⁷⁶

a) Die erste Emigration

Die Gründe für Buschs Umzug von Darmstadt nach Basel liegen zur Hauptsache in politischen Veränderungen um die Mitte der 1920er-Jahre begründet, welche später auch zu den weiteren Brüchen in Buschs Leben geführt haben. Im April 1927 beobachteten Busch und seine Kollegen das Treiben der Nationalsozialisten mit eigenen Augen, als sie sich wegen eines Konzerts am 11. April in München aufhielten. Bereits damals provozierte Busch das unmittelbare Erleben zu drastischen Konsequenzen; am 5. März 1927 hatte die Bayerische Regierung das gegen Hitler verhängte Redeverbot aufgehoben, wodurch

⁷¹ Potter 2010, S. 223.

⁷² Potter 2010, S. 269.

⁷³ Busch-Serkin 1991, S. 566.

⁷⁴ Potter 2010, S. 285–291; Lehmann/Faber 2003, S. 40–51.

⁷⁵ Potter 2010, S. 315; Lehmann/Faber 2003, S. 57.

⁷⁶ Mann 1949, S. 189.

am 9. März und 6. April wieder NSDAP-Kundgebungen unter seiner Leitung in München möglich wurden.⁷⁷ Dass die Nationalsozialisten sich schon früh in besonderer Weise der Kultur angenommen hatten, hatten antisemitische Abhandlungen in der »Zeitschrift für Musik« unter ihrem in der Schweiz geborenen Chefredakteur Alfred Heuss längst deutlich gemacht.⁷⁸ Busch reagierte schon damals äußerst sensibel auf solches Gedankengut, waren doch immerhin einige Menschen in seiner nächsten Nähe Juden: Rudolf Serkin, Karl Doktor, Hermann Buschs Frau Lotte, und auch Frieda Busch stammte mütterlicherseits aus einer jüdischen Familie, war also so genannte Halbjüdin.⁷⁹ Tochter Irene, die bisher nicht zur Schule gegangen, sondern von ihrer Mutter in diversen Fächern unterrichtet worden war, sollte nach deren Meinung nicht in einem solchen Land aufwachsen. Später begründete Frieda Busch den Umzug nach Basel damit, dass sich Tochter Irene schon zuvor dort aufgehalten hätte, während die Eltern auf Tournee gingen.⁸⁰ Dazu bot sich Frieda in der Universitätsstadt Basel auch die Möglichkeit, ein Studium zu absolvieren,⁸¹ und überdies eignete sich die Stadt auch wegen ihrer verkehrstechnisch zentralen Lage als Ausgangspunkt für Buschs Reisetätigkeit.⁸²

So wurde im April 1927 eine im vergangenen Arosener Sommer, vermutlich im sommerlichen Wohlgefühl geäußerte Absicht⁸³ in die Tat umgesetzt: Zwei Tage nach dem Münchner Konzert wurde die bisherige Bleibe in Darmstadt geräumt, und die Familie Busch übersiedelte mit Rudolf Serkin nach Basel und mietete das Haus an der St. Alban-Vorstadt 96.⁸⁴

77 Das Redeverbot hatte die Bayerische Regierung am 9. März 1925 infolge seines spektakulären Auftritts im Bürgerbräukeller am 27. Februar 1925 über Hitler verhängt. Bruppacher 2014, S. 181–184.

78 Potter 2010, S. 385.

79 Potter 2010, S. 385.

80 Brief von Frieda Busch an Werner Reinhart vom 23. April 1933. CH-Ws, Dep MK 325/33. Siehe auch unten, S. 178.

81 Lehmann/Faber 1991, S. 59.

82 Potter 2010, S. 388.

83 Potter 2010, S. 372.

84 Potter 2010, S. 386f. Die *SMZ* vermerkte bereits im Blatt vom 5. Februar 1927 Buschs Wohnortwechsel in einer eigenen Notiz unter »Nachrichten aus der Schweiz«: »Basel. Wie die »Basl. Nachr.« melden, hat sich der Violinist Adolf Busch endgültig entschlossen, seinen Wohnsitz in Basel zu nehmen. Busch wird Anfang April nach Basel übersiedeln.« *SMZ* 67, 1927, S. 63.



Rudolf Serkin und Irene Serkin-Busch 1935 (?)

b) Die Jahre 1927–39

Die zwölf Jahre, die Busch in der Schweiz wohnte, lassen sich beschreiben als Phase des Ausbaus und der Festigung des zuvor Erarbeiteten. Adolf Buschs Leben bestand nach wie vor hauptsächlich aus Reisen und Konzertauftritten. Das Spielen der großen Solokonzerte von Bach bis Reger und Busoni bildete dabei sozusagen das Rückgrat. Dabei konnten sich anlassbedingt gewisse Schwerpunkte bilden. So spielte er beispielweise im Beethoven-Jahr 1927 48mal dessen *Violinkonzert* op. 61.

Daneben trat er regelmäßig zusammen mit seinem Partner als Busch-Serkin-Duo auf. Die besondere Attraktion ihrer Sonatenabende bestand ab 16. Mai 1930 darin, dass beide Künstler, also sowohl der Geiger als auch der Pianist, in aller Regel auswendig spielten.⁸⁵ Äußerst selten bot sich Busch die

85 Potter 2010, S. 434.

Gelegenheit, als Bratscher solistisch aufzutreten, jeweils mit einem einzigen Werk, der *Sinfonie »Harold en Italie«* mit obligater Viola von Hector Berlioz – leider aber kein einziges Mal in der Schweiz. Buschs Repertoire erweiterte sich in diesen Jahren nur geringfügig. Aus besonderen Anlässen spielte er gelegentlich ein zeitgenössisches oder zumindest für ihn neues Werk, ohne aber dieses in sein ständiges Repertoire aufzunehmen. Dabei stechen besonders zwei ältere Kompositionen heraus: Bachs *Sonate für Violine und Basso continuo* in G-Dur (BWV 1021), die von Friedrich Blume entdeckt und beim Leipziger Bachfest 1929 von Busch und Serkin uraufgeführt wurde,⁸⁶ und das *Konzert C-Dur* von Giovanni Battista Viotti, nachträglich mit der Nummer 27 (G. 142) versehen, dessen Partitur Fritz Busch in Italien und dessen Stimmensatz Frieda Busch in der British Library aufgespürt hatten.⁸⁷

Die Arbeit im Busch-Quartett veränderte sich, weil sich die Zusammenarbeit zwischen dem Primgeiger und dem Cellisten zunehmend schwieriger gestaltete. Paul Grümmer pochte immer mehr darauf, eine ebenbürtige Rolle und Ausstrahlung zu erhalten, was sich in der Umbenennung in Busch-Grümmer-Quartett äußern sollte. Letztlich waren es aber wohl auch politische Meinungsverschiedenheiten, die den Ausschlag gaben, dass Grümmer 1930 aus dem Ensemble austrat und Adolf Busch seinen Bruder Hermann ins Quartett holen konnte.⁸⁸ Mit ihm und Serkin war er schon seit 1926 als Busch-Trio aufgetreten, die Integration des Jüngeren war also nahtlos und einfach möglich. In dieser Besetzung, mit Adolf Busch, Gösta Andreasson, Karl Doktor und Hermann Busch, bestand das Busch-Quartett bis Mitte 1942, also die zentralen Jahre seiner Tätigkeit, und hinterließ auch die bedeutendsten Tondokumente seines Wirkens. Ab 1931 begaben sich Busch und seine Partner regelmäßig nach London, um die zentralen Werke des klassischen Kammermusikrepertoires aufzunehmen, angefangen von Brahms' *Violinsonate* G-Dur op. 78.⁸⁹

In Deutschland, Italien, England und der Schweiz lagen nach wie vor die bevorzugten Auftrittsorte. Neu dazu kamen je eine Tournee nach Russland (April 1928) und nach Palästina und Ägypten (Januar 1937), vor allem aber bereiste Busch in den 1930er-Jahren viermal, zum Teil mehrmonatig, den Osten

86 Sie wurde 1929 als Veröffentlichung der Neuen Bachgesellschaft, Jahrgang 30, Heft 1, bei Breitkopf & Härtel, Leipzig erstmals mit einer von Adolf Busch bezeichneten Violinstimme (EB 5936) veröffentlicht. Siehe auch Blume 1928.

87 Potter 2010, S. 677. White 1985, S. 34f. Dass dieses Konzert im 19. Jahrhundert durchaus geschätzt worden ist, beweist die Rezension in der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 18 (1816), Sp. 359f.

88 Potter 2010, S. 436.

89 Aufgenommen am 4. und 7. Mai 1931. Potter 2010, S. 1161f.

der USA: im Herbst 1931, im Frühjahr 1933, im Winter 1937/38 und im Frühjahr 1939. Das Reisen wurde auch dadurch erleichtert, dass mittlerweile Linienvlüge rasche Ortswechsel ermöglichten. Am 19. Januar 1934 bestieg Busch zum ersten Mal ein Flugzeug, um möglichst rasch von Kopenhagen nach Amsterdam zu gelangen.⁹⁰ In den neu hinzugekommenen Ländern traf er auch Kollegen, deren Leben, zum Teil bedingt durch die politischen Veränderungen, ähnliche Verlagerungen erfuhren wie das seine, allen voran Arturo Toscanini. Wann immer sie es vermochten, besuchten die beiden Musiker gegenseitig Proben und Konzerte, sei dies in der Schweiz, in Italien oder in Amerika.⁹¹

Buschs ausgedehnte Konzertreisen hatten schon ab 1920 eine geregelte Unterrichtstätigkeit ausgeschlossen und eine Weiterführung seiner Berliner Professur verunmöglicht. Immer wieder spielten ihm aber jüngere Geigerinnen und Geiger vor und ließen sich zum Teil über einen längeren Zeitraum von ihm beraten. Angesichts dieser Verhältnisse sind Aussagen, denen zufolge jemand bei Busch studiert habe, mit Vorsicht zu genießen. Dies gilt auch für Yehudi Menuhin, der sich in den Sommern 1929 und 1930 in Basel aufhielt und bei Busch Unterricht nahm. Menuhin war von Fritz Busch, der als Dirigent das New Yorker Debut des damals sechzehn Jahre alten Wundergeigers begleitet hatte, an den Bruder in Basel vermittelt worden. Menuhin hat sich in späteren Jahren immer wieder freundlich über den Älteren geäußert,⁹² aber zu einer tiefer gehenden Beziehung zwischen den beiden Geigern ist es nicht gekommen,⁹³ denn Busch hatte dem Jungstar ein intensives Studium ans Herz gelegt. Moshe Menuhin aber drängte seinen Sohn aufs Podium und zu exorbitanten pekuniären Erfolgen – er hätte besser auf Buschs Rat hören sollen!⁹⁴

Neben der kräftezehrenden Reisetätigkeit waren in den Sommern ausgedehnte Erholungsphasen nötig. Die Familie Busch verbrachte darum Jahr für Jahr mehrere Wochen entweder in den Alpen, in Bad Gastein, in Arosa, in den Walliser Alpen und im Engadin, oder am Meer, auf Sizilien und in Alassio (Ligurien), immer häufiger auch im deutschböhmischen Karlsbad.

90 Tageschronik Adolf Busch, erstellt von Wolfgang Burbach BBA (D-KAmri), ohne Signatur.

91 Zu einem Zusammentreffen in Kairo im Januar 1937 ist es offenbar wegen einer Erkrankung Buschs nicht gekommen. Sachs 2002, S. 231f.

92 Menuhin 1976, S. 111–114, sowie ders., Adolf Busch als Lehrer, in: Burbach 1966, S. 29.

93 Busch 1949, S. 176; Spingel 1964, S. 20f.

94 Spingel 1964, S. 16f.

Buschs eigene Werke wurden da und dort in Deutschland und der Schweiz auch in Abwesenheit ihres Schöpfers aufgeführt und sorgten dafür, dass Buschs Name auch als Komponist ins allgemeine Bewusstsein der Zeitgenossen rückte. Größere Veränderungen brachten familiäre Ereignisse mit sich. Am 20. Januar 1935 verlobte sich Buschs Tochter Irene mit seinem langjährigen Partner Rudolf Serkin, und nur gut vier Monate später, am 31. Mai 1935, fand die Heirat statt.⁹⁵ Zu Irenes Hochzeit meinte Busch lakonisch: »Wir alten Eltern können es nicht besser haben. Das Kind geht ins Haus nebenan, ein paar Möbel werden verrückt und alle 4 bleiben nach wie vor beisammen.«⁹⁶ Die erweiterte Familie Busch war zuvor, anfangs Juli 1932, von Basel nach Riehen umgezogen, wo sie für sich zwei durch einen Bibliotheksgang verbundene Häuser erbauen ließ. Die Pläne dazu stammten von Adolf Abel, dem Bruder von Annele, einer Jugendfreundin von Frieda Busch, die mittlerweile auch die Frau des Quartettmitglieds Gösta Andreasson geworden war. Inspirationsquelle zu den Bauten soll Goethes Gartenhaus in Weimar gewesen sein. Frieda Busch, die nach wie vor sämtliche Korrespondenz und Organisation für ihren Mann und für Rudolf Serkin erledigte, hatte 1928 an der Universität Basel das Studium der Nationalökonomie ergriffen und dieses 1931 mit einer Dissertation abgeschlossen.⁹⁷ Auch Adolf Busch selbst war zu akademischen Ehren gelangt: Im Dezember 1934 war er zusammen mit seinem Bruder Fritz zum Ehrendoktor der Universität Edinburgh ernannt worden. Die treibende Kraft hinter dieser Ehrung war ihr langjähriger Freund, der Musikgelehrte und Dirigent Donald Francis Tovey gewesen.

c) 1933 und die Folgen

So unproblematisch, ja geradezu folgerichtig und geradlinig sich Buschs Leben zwischen 1927 und 1939 darstellen lässt, so sehr war es geprägt von dem zentralen Ereignis in dieser Periode und in Buschs ganzem Leben überhaupt; denn alles, das Vorherige wie das darauf Folgende, ist in irgendeiner Weise mit diesem Bruch in Adolf Buschs Leben verbunden, auf den die Gründe für seine Übersiedelung in die Schweiz im April 1927 bereits vorausgewiesen haben.

95 Lehmann/Faber 2003, S. 76.

96 Adolf Busch, Hochzeitsgruss, in: Serkin-Busch 1991, S. 327.

97 Busch 1936, S. [99].

Den Hintergrund bildeten die Ereignisse an der Dresdner Staatsoper, die seinen Bruder Fritz betrafen. Dieser fühlte sich in den Jahren vor 1933 in seiner Stellung als Generalmusikdirektor in zunehmendem Maße bedroht durch Intrigen, welche einerseits ihren Grund im wachsenden Antisemitismus, andererseits im puren Neid seiner Konkurrenten hatten. Seit 1922 hatte Fritz Busch den Dresdner Opernbetrieb und das städtische Konzertleben von Höhepunkt zu Höhepunkt geführt und dabei Altes neu belebt wie auch Neuem zum Durchbruch verholfen. Der Vorwurf, daneben eine allzu ausge dehnte Reisetätigkeit als Gastdirigent auswärtiger Orchester zu entfalten und in der heimischen Tätigkeit zu viele jüdische oder politisch missliebige Mitarbeiter zu unterstützen, führte am 7. März 1933 zum Eklat: Fritz Busch wurde durch eine hinterrücks organisierte Publikumsmanifestation daran gehindert, eine Aufführung von Verdis *Rigoletto* zu dirigieren und anschließend von Personal und Behörden aus seiner Dresdner Stellung vertrieben.⁹⁸ Adolf Busch wusste um die Details dieser Vorgänge und war bestens eingeweiht in die letztlich vergeblichen Absichten seines Bruders, sich zu rehabilitieren.⁹⁹

Der direkte Auslöser für den Bruch in Adolf Buschs Leben waren jedoch eigene Erlebnisse, die ihn veranlassten, drastische Maßnahmen zu ergreifen: Ende März 1933 brachen das Busch-Quartett und Rudolf Serkin zu einer Deutschland-Tournee auf. Bereits in Düsseldorf protestierten am 28. März SA-Trupps gegen Serkins Auftreten.¹⁰⁰ Solche Demonstrationen gegen jüdische Musiker waren damals illegal und hätten sich erst nach dem 7. April auf das Gesetz »zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums« stützen können.¹⁰¹ Am 1. April spielte das Quartett in der Berliner Marienkirche Haydns *Sieben letzte Worte unseres Erlösers am Kreuz*. Für diesen Tag hatten die Nationalsozialisten zum Boykott von Geschäften in jüdischem Eigentum aufgerufen, und jüdische Angestellte sollten unverzüglich entlassen werden. SS und Gestapo beschmierten und beschädigten Geschäfte jüdischer Kaufleute und nahmen auch einige von ihnen fest. Das Busch-Quartett, Rudolf Serkin und Frieda Busch wurden unmittelbare Augenzeugen dieser Gewalttaten. In der Nacht nach dem Berliner Konzert trafen die Musiker die Entscheidung, ihre

98 Busch 1949, S. 197–200; Busch 1970, S. 68f.

99 Zwischen dem 7. März und dem 1. April 1933 erhielt Adolf Busch mindestens zwei Briefe von seinem älteren Bruder, mit dem zweiten »2 Denkschriften«, die Fritz Busch im Anschluss an die Dresdner Vorkommnisse verfasst hatte. Busch 1949, S. 200; Serkin-Busch 1991, S. 285f.

100 Potter 2010, S. 499.

101 Wulf 1983, S. 49f.

Tournee sofort abubrechen und im nationalsozialistischen Deutschland nicht mehr aufzutreten. Am folgenden Tag wurden Telegramme an die Konzertveranstalter in Breslau, Darmstadt, Frankfurt und Bremen versandt mit der kurzen Mitteilung: »Kommen leider unmöglich. Brief folgt.«¹⁰² Der angekündigte Brief wurde am 4. April an Konzertveranstalter, Agenturen, Schallplattenproduzenten und Zeitungen verschickt mit dem Wortlaut:

Es tut mir leid, daß ich Sie durch meine plötzliche telegraphische Absage in eine unangenehme Lage bringen mußte. Durch den Eindruck, den die Aktion christlicher Landsleute gegen deutsche Juden, die darauf abzielt, Juden aus ihren Berufen zu verdrängen und sie ihrer Ehre zu berauben, auf mich macht, bin ich ans Ende meiner psychischen und physischen Kräfte gekommen, sodaß ich mich genötigt sah, meine Konzertreise in Deutschland abubrechen. Mit vorzüglicher Hochachtung.¹⁰³

Zwei Tage später wurde Rudolf Serkins Einladung, am Fest der Stadt Hamburg zum 100. Geburtstag von Johannes Brahms das *Zweite Klavierkonzert* des Jubilars¹⁰⁴ zu spielen, rückgängig gemacht. Den Grund dafür, Serkins jüdische Abstammung, nannte die Konzertdirektion Böhme in ihrem Schreiben nur indirekt: »Der Staatskommissar von Hamburg hat der philharmonischen Gesellschaft eindeutig nahegelegt, daß das Brahmsfest nur mit deutschstämmigen Künstlern besetzt werden darf.«¹⁰⁵ An der Einladung Buschs als Solist im Violinkonzert und an der Verpflichtung des Busch-Quartetts wurde ausdrücklich festgehalten, und zur Sicherheit nannte der Agent im selben Schreiben nochmals die vereinbarten Honorare, aber der Willkommene reagierte tags darauf unmissverständlich per Telegramm: »Musikböhme Hamburg. Empört über Zumutung. Selbstverständlich spiele ich nicht. Busch.«¹⁰⁶

Noch vor dem 10. April übergab das Ehepaar Busch der Schweizerischen Depeschagentur die folgende, kürzestmögliche Erklärung: »Der deutsche Geiger Adolf Busch hat wegen der Maßnahme gegen deutsche Juden und Kollegen seine Konzerttätigkeit in Deutschland bis auf weiteres eingestellt.«¹⁰⁷ Dieser Satz wurde zunächst in keiner deutschen Zeitung veröffentlicht, einzig

102 Grütters o. J., S. 365.

103 Serkin-Busch 1991, S. 286f.

104 Sophie Fetthauer, Planung und Organisation, in: Petersen 1997, S. 30.

105 Schreiben der Konzertdirektion J. A. Böhme an das Sekretariat Busch in Riehen vom 6. April 1933. BBA (D-KAmr) – B 16051.

106 Zitiert nach Grütters o. J., S. 366.

107 Grütters o. J., S. 367.

1932/33

Basel Son. III Beethoven 10. Febr. c 30, A 12, A 47 ausverk.

Bristol Q 3. März Beethoven D, Brahms B, Schubert
d moll 75%

Basel Amstette 19. März Mozart C, D, Es 2500

Bonn Son. F.A. 27. März Beethoven c, Brahms A,
Schubert Phantasie 1400

Berlin R. F.A. Marienkirche 1. April Haydn 7 Töne
des Trüvers. [Litzes Konzert in Tübingen]
bis auf Weiteres

Basel 31. Mai Orch. Beethoven Fest. Beethoven 2000

1933/34

Bern Son. 29 Sept. Alle Beuth. 7 Okt. 9 Okt. veranst. Schultless-----

D op 12, G 96, B 12, - F Dur op 24, a moll op 23, A 30, G 30,
c op 30, A 12, A 47

Basel Q 10. Okt. Mozart G, Beethoven F op 135, Brahms c moll. +

Banbury Son. 17 Okt. Bach E, Beethoven G 96, Schubert Phantasie
76bs. 60%

Brüssel Son. 9. Dez. Beethoven c, Brahms G, Schubert
Phantasie - + Fr. suisse.

Basel Son. F.A. ausverk. 13. Dez.

Bach G, Mozart Es, Reger c, Schubert Rondo.

Basel Orch. 6. Jan. 2000 Fr. Brahms

Basel Klar. Q 9. Jan. Reger Klar A a, Mozart Trio b, Brahms Klav.
g moll. 1600 Fr.

Bristol Q 12. März 60 Q 2. Mendelssohn, Tovey Var. Beethoven Es 127

Basel Q 3. April 1600. Beethoven B 130, Reger A, Arrak C

Basel Q 13. Mai 2000 mit Al. Schubert d, Schubert Amstette
Schubertfest

1934/35

Bern Q. 28 Sep (1330 + 60%) Beethoven F op. 18, Brahms a, Haydn B op. 76

Bern Son. 8 Okt. (1330 + 60%) Bach f, Beethoven c, Schubert Phant.

Basel Q. 9 Okt. (1600) Schumann F, Andreae Trio, Reger Es

Basel Orch. 13 Okt. (1500) Mozart A

Bern Trio 15. Okt. (1330 + 60%) Beethoven D, Mozart G K.V. 496, Schubert B

die Basler *National-Zeitung* verwendete ihn. Dabei ging sie aber äußerst diskret vor. Weil eine derartige Mitteilung weder die politische Tagesaktualität betraf noch die alarmierenden Veränderungen im Deutschen Reich, weil sie aber auch keine innenpolitische Bedeutung für die Schweiz hatte, verbannte man sie in die Kulturnotizen, auf der ersten Zeitungsseite unten. Da dort aber in der Regel Ausstellungen angekündigt oder Konzerte rezensiert wurden, veröffentlichte die *National-Zeitung* den entscheidenden Satz als Anhang zu einem Bericht von zwei Konzerten, die zudem nicht in Basel selbst, sondern in Zürich stattgefunden hatten und bei einem die Brüder Adolf und Hermann Busch aufgetreten waren, im zweiten aber Brahms' »Ein deutsches Requiem« zur Diskussion stand. Erst im Anschluss an den zweiten Konzertbericht fügte offenbar nicht der Redakteur, sondern lediglich der Zürcher Korrespondent unter dem Aufmacher »Adolf Busch spielt nicht mehr in Deutschland«, den eingesandten Satz leicht verändert an: »Der in Basel lebende deutsche Geiger Adolf Busch hat, wie er erklärt, wegen der Maßnahmen gegen deutsche Juden und Kollegen seine Konzerttätigkeit in Deutschland eingestellt.«¹⁰⁸

In einem Brief an den Genfer Musikkritiker Robert Aloys Mooser vom 21. April schilderte Frieda Busch die Vorgänge rund um die Meldung an die Depeschenagentur:

Wir sind sehr unglücklich, dass es in unserem Vaterland jetzt so traurig aussieht [...] Keiner traut ein Wort zu sagen, aus Angst, seine Stelle zu verlieren oder eingesteckt zu werden. Mein Mann war der einzige der den Mut aufgebracht hat, trotzdem er weiß, daß er dadurch nicht nur seine Heimat, sondern auch $\frac{3}{4}$ seines Verdienstes verliert. [...] Die erste Absage von Adolf an die Vereine wurde in Deutschland totgeschwiegen. Man überklebte Adolfs Namen mit dem des Nazigeigers Havemann. Das war Adolf nicht recht. Adolf wollte, daß die Leute wissen sollen, wie er sich entschieden hat. Darum gab er seine Absage der Schweizerischen Depeschenagentur. Von Deutschland wurde diese Absage nicht übernommen. In den deutschen Zeitungen tut man so, als habe Adolf nur der Schweizer Zeitung darüber Mitteilung gemacht, um sagen zu können, er sei Deutschland in den Rücken gefallen.¹⁰⁹

108 Korr. [Korrespondent], Musikalisches, in: *Nationalzeitung* Basel, Dienstag, 11. April 1933, Abendblatt, Nr. 170, S. 2f.

109 Zitiert nach Grüters o. J., S. 368.

Tatsächlich wurde erst die Meldung in der *National-Zeitung*, dass Busch »bis auf Weiteres«¹¹⁰ nicht mehr in Deutschland auftrete, in diversen Tageszeitungen verbreitet. Von Freunden und Verehrern wurde sie lebhaft begrüßt, in der deutschen Presse zeitigte sie aber zum Teil harsche Reaktionen.¹¹¹ Am 13. April schrieb ein »F. H.« in der Düsseldorfer Zeitung *Der Mittag* unter der Überschrift »Auch Adolf Busch kehrt Deutschland den Rücken«:

Der bekannte Geiger Adolf Busch, der seit einigen Jahren in Basel lebt, hat wegen der Maßnahmen gegen deutsche Juden und Kollegen, wie er in der in Basel erscheinenden *National-Zeitung* erklärt, seine Konzerttätigkeit in Deutschland eingestellt. Dieser Schritt kommt nicht überraschend, erregte es doch schon vor Jahren unliebsames Aufsehen, daß sich Busch aus steuerpolitischen Gründen in die Schweiz zurückzog. Die hohen deutschen Honorare hat er gern kassiert. Heute hätte er die Möglichkeit gehabt, durch eine Erklärung für das nationale Deutschland seinem Vaterlande seinen Dank zu bezeugen. Stattdessen fällt er seiner Heimat in den Rücken. Als »Schweizerbürger« mag er Emil Ludwig Cohn, Remarque und Einstein die Bruderhand reichen. In Deutschland hat er verspielt!¹¹²

»F. W. H.« ergänzte am 15. April in den *Westfälischen Nachrichten*:

Adolf Busch, der seinen Künstlerruhm seiner deutschen Heimat verdankt, hat sich bereits vor Jahren in die Schweiz verzogen, um in Basel unter günstigeren steuerlichen Bedingungen seine in Deutschland verdienten Gelder anzulegen. Er ist denn auch in Basel »Schweizerbürger« geworden, um die materielle Trennung juristisch zu sanktionieren. Mit seiner jetzigen Erklärung trennt er sich endgültig von Deutschland.¹¹³

110 Siehe dazu auch Buschs Eintrag in seinen handschriftlichen Konzertkalender: »Berlin Q.E.A. Marienkirche 1. April Haydn 7 Worte des Erlösers (Letztes Konzert in Deutschl. bis auf Weiteres)«, Abb. S. 41.

111 Das Brüder-Busch-Archiv Karlsruhe beherbergt, abgesehen von den drei folgenden, Meldungen aus den *Düsseldorfer Nachrichten* (14.4.), der *Hagener Zeitung* (15.4.), der Bielefelder *Neuesten Nachrichten* (15.4.33), der Essener *National-Zeitung* (16.4.), dem *Nürnberger Fränkischen Kurier* (19.4.), der Königsberger *Allgemeinen Zeitung* (21.4.), der *New York Times* (21.4. und 30.4.), dem *Journal de Genève* (25.4.), dem *Stuttgarter N.S. Kurier* (3.5.), *Eisenacher Tagespost* (4.5.), *Dresdener Nachrichten* (5.5.), der Essener *Rheinisch-Westfälischen Zeitung* (6.5.), der *Siegener Zeitung* (8.5.), der *Weimarer Allgemeinen Thüringischen Landeszeitung* (8.5.), *Hessischen Landeszeitung* (8.5.) und nochmals der *Hagener Zeitung* (9.5.) sowie dem *Lübecker General-Anzeiger* (14.5.). BBA (D-KAmri) – ZB 1435–1461 passim, sowie Grütters o. J., S. 376–381.

112 Zitiert nach Grütters o. J., S. 375.

113 Zitiert nach Grütters o. J., S. 376.

In den *Hamburger Nachrichten* stand – erst – am 11. Mai:

Der berühmte deutsche Geiger Professor Adolf Busch hat seine sämtlichen Konzerte in Deutschland abgesagt. Er hat die Schweizer Staatsangehörigkeit erworben und sich im Zusammenhang damit in einer Baseler Tageszeitung in herausforderndster Art über die nationale Erhebung ausgesprochen. Busch gehört zu den bedeutendsten deutschen Geigern der Gegenwart. Um so bedauerlicher ist seine betonte Abwendung von seinem Vaterland. Man wird in Deutschland diesen Verlust verschmerzen müssen und verschmerzen können.¹¹⁴

Die immer wieder verbreitete Behauptung, Adolf Busch sei Schweizer Staatsangehöriger bzw. Bürger, war eine gezielte Verunglimpfung, die er zu jenem Zeitpunkt noch nicht auf sich sitzen lassen wollte; denn er konnte damals noch nicht wissen, dass er sich keine zwei Jahre später um das Schweizer Bürgerrecht würde bemühen müssen. Am 20. Mai 1933 sandte »das Sekretariat Adolf Busch [...] verschiedenen deutschen Zeitungen folgende Berichtigung (mit unwesentlichen Unterschieden je nach dem erschienenen Artikel)«:

Sie schrieben in Ihrer Nummer [...], dass Herr Professor Adolf Busch Schweizer Staatsangehöriger geworden sei und sich im Zusammenhang damit in einer Basler Zeitung in herausforderndster Art über die nationale Erhebung ausgesprochen habe. Ich möchte Ihnen dazu mitteilen daß

1.) Herr Professor Busch kein Schweizer Staatsangehöriger geworden ist, sondern nach wie vor Deutscher ist.

2.) dass er sich keiner Basler Tageszeitung gegenüber geäußert hat, sondern inliegende Notiz der Schweizerischen Depeschenagentur übergeben hat zur Veröffentlichung in allen Ländern. Das Wolffsche Telegraphenbureau hat aber die Notiz nicht gebracht.

3.) sich Herr Professor nicht gegen die nationale Erhebung ausgesprochen hat (wie Sie aus inliegender Notiz ersehen), sondern nur gegen die Maßnahmen gegen deutsche Juden und Kollegen.

Ich bitte Sie, die unberechtigten Angriffe gegen Herrn Professor in Ihrer Zeitung zurückzunehmen und die Nummer, in welcher Sie die Berichtigungen erscheinen lassen, uns zusenden zu wollen.¹¹⁵

¹¹⁴ Zitiert nach Grütters o. J., S. 381.

¹¹⁵ Grütters o. J., S. 381f.

Diese Gegendarstellung wurde aber in keiner einzigen deutschen Zeitung veröffentlicht. Die gezielte Verbreitung rufschädigender Propaganda ließ eine nachträgliche Berichtigung nicht zu, da sie das in der jeweiligen Zeitung einmal Geschriebene als völlig unwahr und tendenziös dargestellt hätte.

Reagierte die Presse verständnislos bis aggressiv, so gingen andererseits bei Busch Briefe und Telegramme ein, die voll des Lobes und der Dankbarkeit waren. Von den Glückwünschen und Solidaritätsbezeugungen¹¹⁶ sei nur diejenige des jungen, damals in Zürich wirkenden Theologen Werner G. Kümmel¹¹⁷ herausgegriffen:

Sehr verehrter Herr Busch! Als ich heute bei hiesigen jüdischen Bekannten zum Musizieren war, hörte ich von Ihrer Absage an die deutschen Konzertagenturen und sah eine Abschrift eines Briefes Ihrer Frau über Ihre Gründe. Da kann ich doch nicht anders als Ihnen von Herzen für diese Tat zu danken, ganz besonders aber für Ihre Begründung. Es ist mir eine der furchtbarsten Tatsachen in dem schrecklichen Geschehen der letzten Wochen, dass die Vertreter des Christentums kein Wort gesagt haben gegen den Hass und die Verfolgung von unschuldigen Menschen, noch dazu von Menschen, aus deren Volk Jesus stammt, auf den man sich berufen möchte. Ich bin von Herzen immer Deutscher gewesen und bleibe es, und ich bin aus tiefster Überzeugung Christ und Lehrer des Neuen Testaments; aber gerade darum kann ich in einer Haltung, die nicht von Liebe getragen ist, nur einen Abfall vom Christentum sehen. Gerade darum hat es mich aber auch so gefreut, dass Sie als Christ es wagen und mit Ihrem eigenen Schaden bekräftigen, gegen diese Verfälschung und diesen Verrat des Christenglaubens und der deutschen Ehre aufzutreten. Weil es so wenige sind, die diesen Mut aufbringen, ist Ihre Tat umso erfreulicher. Wir Akademiker, ganz besonders wir im Ausland, können ja leider kaum etwas machen, wenn wir nicht nur unendlichen Schaden anrichten wollen. Aber ich werde es mir als meine Pflicht anrechnen, die deutsche Judenverfolgung immer als eine Sünde zu bezeichnen, wenn ich dazu Gelegenheit habe. Gott gebe Ihnen Kraft in Ihrer schwierigen Stellung. – Ich werde, wenn Sie wieder einmal nach Zürich kommen, Ihnen einen Besuch

116 Darunter waren Briefe und Telegramme von Luigi Ansbacher (Mailand), Marthe Honegger (Genf), Frances Dakyns (London); Arturo Toscanini, Albert Einstein, Friedrich von Müller (München) und Carl Flesch (Baden-Baden). Betroffen und warnend äußerten sich der Verleger Kurt Eulenburg und der Jenaer Musikdirektor Rudolf Volkmann. Grütters o. J., S. 383–386. Diverse Originaldokumente im BBA (D–Kamri).

117 Zu Werner Georg Kümmel siehe Schmid 2015, S. 124f.

im Künstlerzimmer machen. Ich grüsse Sie in alter Verehrung Ihr Werner G. Kümmel.¹¹⁸

Busch blieb seiner Entscheidung treu, nicht mehr mit Menschen zusammenzuarbeiten, die sich nicht unmissverständlich in Opposition zu den Nationalsozialisten befanden. So brach er mit Kollegen wie mit Familienangehörigen¹¹⁹ und ließ keine Gelegenheit aus, seinen Standpunkt klar und unmissverständlich deutlich zu machen.

Am 25. April 1934, also ein Jahr nach dem Pressesturm um Buschs Weigerung, bis auf Weiteres in Deutschland aufzutreten, veröffentlichten die *Dresdner Nachrichten* unter der Überschrift »Adolf Busch auf der Seite der Reichsfeinde. Ein aufschlußreicher Briefwechsel« die folgende ausführliche Meldung:

In Nummer 15 der Zeitschrift »Musik im Zeitbewußtsein« findet sich folgender Briefwechsel:

*Leipzig C 1, 29. März 1934
Fr. Kistner & C.F.W Siegel
Musikverlag – Musiksortiment
An die Reichsmusikkammer
Berlin W 62*

Anliegend ein Schreiben von Adolf Busch, zu dessen skandalösem Inhalt jeglicher Kommentar sich erübrigt.

Wir hatten das bei uns neu erschienene Violinkonzert von Richard Wetz einigen Violinisten nach Angaben des Autors durch Prospektzusendung empfohlen und hatten dabei auch den Brief nach der Schweiz mit »Mit deutschem Gruß, Heil Hitler« unterzeichnet.

Wir geben Ihnen das Schreiben zu, da es Ihnen zweifellos wertvoll sein dürfte, von diesem Vorfall Kenntnis zu erhalten.

Heil Hitler!

Gez. Kistner & Siegel.

*Adolf Busch, Basel.
Serkin, Basel
Riehen–Basel (Schweiz), 17. März 1934*

¹¹⁸ Brief von Werner G. Kümmel (Zürich 7, Gladbachstrasse 65) an Adolf Busch vom 21. Mai 1933. BBA [D–KAMri] – B 16168.

¹¹⁹ Mit seiner jüngeren Schwester Lisbeth (1895–1951), die einen nationalsozialistischen Rechtsanwalt namens Heinrich Krampe geheiratet hatte, sind nach April 1934 (BBA [D–KAMri] – 16167) keine weiteren Kontakte bekannt.

Sehr geehrter Herr!

Die Rücksendung Ihres Briefes bestand zu Recht. Die beiden Prospekte gingen auch an Sie zurück. Sie werden unterdessen angekommen sein. Wir lehnen es ganz entschieden ab, mit Ihrem Gruß verabschiedet zu werden. Wir leben hier in der Schweiz, was bedeutet, daß wir Ihre Grußformel als Beleidigung empfinden.

Hochachtungsvoll

Sekretariat Adolf Busch, Rudolf Serkin.

*

Wir sind nicht überrascht, daß Herr Busch seinem verblassenden Familiennamen noch einmal in den dünnen Reihen der Volksverräter und Reichsfeinde Ehre zu machen bemüht ist. Über die Auswirkung seiner Gesinnung dürfte sich Herr Busch allerdings täuschen: er hat seinen künstlerischen Mutterboden für alle Zeiten verloren und damit die Basis seiner einstigen Erfolge. Auch der geschäftlichen. Und darum war es Herrn Busch bestimmt nicht zuletzt zu tun.¹²⁰

Der Ton der nationalsozialistisch gesteuerten Berichterstattung in der deutschen Presse hatte sich gegenüber dem Vorjahr merklich verschärft. So hieß es noch am selben Tag im *Freiheitskampf* (Dresden):

So, so, beleidigt fühlen sich die Herren Busch und Serkin, wenn Sie einen Brief erhalten, der mit »Heil Hitler« unterzeichnet ist! Wenn die beiden »freien Schweizer« aus Basel unsern Deutschen Gruß nicht vertragen können, so soll uns das recht sein. Vielleicht dürfte dem bewußten Sekretariat aber nicht unbekannt sein, daß dieser Gruß einem 60-Millionen-Volk in Fleisch und Blut übergegangen ist und daß wir es getrost verschmerzen können, wenn es manchem Ausländer nicht paßt.

Einige Tage später stand in *Der Stürmer* (Nürnberg): »Der Geiger Adolf Busch fühlt sich beleidigt, wenn man ihn mit »Heil Hitler« begrüßt. Es gibt doch große Schweine unter den Menschen.« Die Invektive in der *Hessischen Landeszeitung* (Darmstadt) vom 5. Mai stand unter dem Titel »An den Pranger!«.¹²¹

120 BBA (D-KAmri) – ZB 1016. Siehe auch Grütters o. J., S. 402f., sowie Wulf 1983, S. 133f. Buschs Antwortbrief an den Verlag Kistner & Siegel zitierte auch Joseph Szigeti, Kollegen über Adolf Busch, in: Burbach 1966, S. 61.

121 Alle Zitate aus Grütters o. J., S. 404–407.

Buschs Absage an die deutschen Konzertveranstalter vom April 1933 hatte unmittelbare Konsequenzen praktischer Art für sein Leben und das seiner Familie und Kollegen. Fortan musste er auf rund zwei Drittel seiner Aktivitäten und damit auch seiner Einnahmen verzichten.¹²² Aus Deutschland erreichten ihn nur noch spärliche und markant schwindende Tantiemen aus Aufnahmen und Verkäufen seiner Kompositionen.¹²³

Viel einschneidender und langfristig von unüberschätzbarer Wirkung waren die Konsequenzen für das Selbstverständnis des Menschen und Musikers Adolf Busch. Busch fühlte sich zeitlebens als Deutscher, in seinem Herkunftsland fühlte er sich am direktesten verstanden. Obwohl er seit 1927 seinen Hauptwohnsitz in der Schweiz hatte, war er doch bis Frühjahr 1933 fast jeden Monat mindestens einmal in Deutschland aufgetreten. Nun aber war es vor allem Scham, die ihn angesichts der Vorgänge in Deutschland überkam.¹²⁴ Dass Deutsche zu solchen Schandtaten fähig waren, stürzte einen Menschen, der zu 100 Prozent Deutscher und zu 100 Prozent Anti-Nazi war, in eine anhaltende Identitätskrise. Sein Schwager Otto Grüters, der die Jahre 1933 bis 1945 in Deutschland verbrachte, beschrieb Buschs Situation mit folgenden Worten:

Die »Machtergreifung« brachte einen Riß in sein Leben, der nie wieder verheilen sollte. Nach 1933 war Adolf Busch ein anderer: die Unbefangenheit, sein Vertrauen auf die Menschheit, die bis dahin für ihn so bezeichnend waren, gewann er nur zurück, wenn er für kurze Zeit über der Musik die Welt und ihr Treiben vergaß. Daß es bedeutenden Künstlern verwehrt wurde, aufzutreten oder auszustellen, daß Kunstwerke verfemt, daß Unschuldige verleumdet, mißhandelt und zugrunde gerichtet wurden, all diese Unmenschlichkeiten regten ihn so furchtbar auf, daß man kaum wagen durfte, mit ihm über die Zustände in Deutschland zu reden, geschweige denn, das Geschehen zu erklären. Er sah im Nationalsozialismus die Verkörperung des Urbösen; jedes Paktieren damit war in seinen Augen Verrat am Menschentum. Die Qualen, die ihm enttäuschte Liebe, verlorenes Vertrauen, unbefriedigte Sehnsucht bereiteten, machten sich sogar im Verkehr mit Freunden bemerkbar. Während er früher die Geduld und Langmut selbst war, konnte er jetzt zuweilen gereizt und ungerecht sein, wenn ihm das auch sogleich wieder leid tat. Kenner wollten sogar sei-

122 Otto Grüters, Adolf Busch – Mensch und Werk, in: Burbach 1966, S. 19.

123 Potter 2010, S. 538.

124 Aussagen von Rudolf Serkin und Amalie Serkin-Buchthal. Potter 2010, S. 541.

nem Spiel eine Veränderung anhören: sie fanden, daß das frühere heitere Selbstvertrauen gelegentlich durch nervöse Unruhe getrübt wurde.¹²⁵

Buschs Weigerung vom April 1933, weiterhin in Deutschland aufzutreten, basierte also auf rein menschlichen Überlegungen. Er war nicht wie viele andere Fälle Opfer eines von den Nationalsozialisten auferlegten Auftrittsverbots geworden.¹²⁶ Für ein solches hätte es zumindest, was seine Person anbetraf, keinen Grund gegeben. Mögen auch die Solidarität mit seinem jüdischen Schwiegersohn oder mit seiner »halbjüdischen« Frau diesen Entschluss begünstigt haben, so war der Anlass dazu zunächst nicht in direkter oder drohender Verfolgung seiner eigenen Person zu suchen.¹²⁷

1938 sollten sich in gewisser Weise die Vorgänge vom April 1933 wiederholen: Nachdem das faschistische Italien Gesetze gegen Juden erlassen hatte, entschloss sich Busch, auch dort nicht mehr aufzutreten. An die staatliche Konzertagentur »Centro Lirico Italiano«, schrieb er am 28. Oktober:

125 Otto Grüters, Adolf Busch – Mensch und Werk, in: Burbach 1966, S. 18f.

126 Dies mag der Grund sein, dass Adolf Buschs Emigrationen in der einschlägigen Literatur entweder gar nicht oder unzutreffend dargestellt wurden. Im *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933–1945* von Kohn et al. wird auf S. 327 behauptet: »Fritz und Adolf Busch [...] wirkten und lebten zeitweilig [...] in den Niederlanden, wo sie alsbald die Musikszene wieder musizierend oder lehrend bereicherten.« Diese Fehlinformation geht möglicherweise zurück auf Rainer Licht, Warten – Widerstehen – Untertauchen. Musiker-Exil in den Niederlanden, in: Hanns-Werner Heister / Claudia Maurer Zenck / Peter Petersen (Hg.), *Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*, Frankfurt am Main: Fischer, 1993, S. 237 (ohne weitere Referenz). Fred K. Prieberg bediente sich in *Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich* der schon 1933 bemühten Beckmesserei: »Aber weder Busch noch Hubermann [sic] oder Schnabel verließen das Land in einem öffentlichen Akt der Herausforderung; denn Busch hatte sich schon 1927 in Basel ansässig gemacht.« Prieberg 1986, S. 20. Das Zitat in Priebergs Text bezieht sich auf den Beitrag unter dem Titel *Setting the Record Straight on Furtwängler*, in: *The New York Times*, 30. September 1983. Prieberg, S. 439.

127 Buschs Ansage, in Deutschland nicht mehr aufzutreten, kann in ihren faktischen Konsequenzen nicht nur für Buschs eigenes Leben, sondern auch für dasjenige seiner Familien- und Quartettangehörigen, für Konzertveranstalter und Musikliebhaber bewertet werden. Hedwig Busch, seine zweite Frau, sprach wiederholt davon, dass er nach Exil und Krieg »als gebrochener Mann« gestorben sei. In wirtschaftlicher Hinsicht und wohl auch in seelischer kann man Buschs Entscheidung als »Opfer« (Potter 2010, S. 20 bzw. 538) begreifen. Welche Wertvorstellungen hinter seinen Aktionen standen, blieb zumeist unausgesprochen. Von der jüngeren Generation mochte Buschs Verzicht auf Auftritte in Deutschland und später in Italien als vorbildhaft empfunden worden sein, den Nachgeborenen aber verbietet sich jede Bewertung, da eine solche, egal ob ablehnend oder zustimmend, mehr über den Deuter aussagt als über das Faktum selbst. Noch problematischer wären Rückschlüsse von den äußeren Fakten auf Buschs persönlichen Charakter (zuletzt Popp 2013, S. 233–236) oder, unter dem Hinweis auf die politische Haltung seiner Frau Frieda, auf die Dynamik ihrer ehelichen Beziehung. Schließlich muss offenbleiben, ob das Erlebnis dreifachen Exils sich in Buschs Interpretationen und Kompositionen insgesamt niedergeschlagen hat. Es dürfte aber schwerfallen, eine deutliche und zeitlich eng eingrenzende Veränderung seines Spiels festzustellen. Auch Veränderungen im kompositorischen Spätwerk sind höchstens partiell mit biographischen Wandlungen zu erklären.

Die unwürdige Nachahmung der barbarischen Judengesetze des dritten Reiches durch die italienische Regierung veranlaßt mich, Ihnen mitzuteilen, daß ich meine Konzerttätigkeit in Italien einstelle. Es ist in meinen Augen sinn- und zwecklos, in einem Lande, dem von Staatswesen [sic] der Stempel der Unhumanität und Unkultur aufgedrückt wird, für die Kultur zu arbeiten.¹²⁸

Vor diesem Hintergrund sind auch jene Neuorientierungen in Buschs Leben zu sehen, die infolge der politischen Veränderungen notwendig geworden waren. Von 1933 an verschoben sich Buschs Konzertaktivitäten geographisch. Der Ausfall von Konzerten in Deutschland, das damals Pommern und Schlesien einschloss, musste kompensiert werden. Diese Verlagerungen sind Busch einigermaßen gut gelungen.¹²⁹ Auch punkto Repertoire erweiterte er seine Tätigkeiten in eine für seine Zukunft wesentliche Richtung: Ab 1935 scharte er eine Gruppe gleichgesinnter Musikerinnen und Musiker um sich, die er in Großbritannien, der Schweiz und Italien kennengelernt hatte, um das barocke Repertoire für das seit den 1920er-Jahren so genannte Kammerorchester zu erarbeiten. Im Zentrum standen zunächst Bachs *Concerts avec plusieurs instruments*, die so genannten *Brandenburgischen Konzerte* BWV 1046–51, später auch dessen *Ouvertüren* BWV 1066–69 und gewisse *Concerti für Tasteninstrumente und Streicher*. Erst später, im amerikanischen Exil, kamen noch Händels *Concerti grossi* op. 6 und weitere Ensemblewerke des 18. Jahrhunderts hinzu. Eine neue Busch'sche Spezialität wurden Gesamtauführungen dieser Werkzyklen in Konzerten an zwei aufeinanderfolgenden Tagen. So führte er die *Brandenburgischen Konzerte* in Basel, Florenz, Brüssel, Turin, Mailand und Neapel auf.¹³⁰

Etwa gleichzeitig mit dem Beginn der Arbeit in diesem neu erschlossenen Betätigungsfeld drohte die Aberkennung des deutschen Passes. Das Ehepaar Busch war gezwungen, sich nach einer neuen Staatszugehörigkeit umzusehen. Die Korrespondenz mit dem Zürcher Dirigenten Volkmar Andreae gibt detaillierten Aufschluss über Buschs Bemühungen um ein Schweizer Bür-

128 Serkin-Busch 1991, S. 387.

129 Zu Einzelheiten, siehe oben S. 72.

130 Ein bestimmender Anlass für die Gründung eines größeren Ensembles war wohl auch die gewerkschaftlich bedingte Unmöglichkeit, für die Operaufführungen unter der Leitung von Fritz Busch ab 1934 im englischen Glyndebourne ein handverlesenes Orchester zusammenzustellen und diesem als Konzertmeister vorzustehen. Potter 2010, S. 553; Busch 1970, S. 124f.

gerrecht. Nachdem sich eine Einbürgerung in Zürich trotz Andreaes anwaltschaftlichem Eintreten als unrealistisch erwiesen hatte, blieb Busch der Gang auf die Basler Einwohnerbehörde nicht erspart. Schließlich war es aber seine Wohngemeinde, welche alle bürokratischen Hürden umging und dem Ehepaar Busch am 21. Februar 1935 zum Bürgerrecht von Riehen verhalf.¹³¹ Gut zweieinhalb Jahre später, am 11. November 1937, wurde auch dem Ehepaar Serkin-Busch per Beschluss des baselstädtischen Regierungsrates das Rieher Bürgerrecht verliehen.¹³² Diese beschleunigten Einbürgerungen wurden wohl wesentlich dadurch befördert, dass Adolf Busch und Rudolf Serkin am 15. August 1934 Ehrenmitglieder des Männerchors Riehen geworden waren. In weiser Vorwegnahme kommender Ereignisse hatte es in der *Rieher Zeitung* vom 24. August 1934 geheissen: »Mit dem Männerchor freut sich das ganze Dorf; denn wir alle betrachten die beiden Künstler längst als unsere Ehrenbürger und sind stolz auf sie.«¹³³ Dennoch muss man rückblickend feststellen, dass zumindest Adolf und Frieda Busch um ein Haar Bürger von Zürich geworden wären.

Schien dieses Problem vorderhand gelöst, so dauerte es nicht lange, bis die Vergangenheit die frischgebackene Schweizer Familie einholte. Die Liga für Menschenrechte hatte sie vor einer möglichen Entführung durch die Gestapo gewarnt.¹³⁴ Diese Gefahr war nicht von der Hand zu weisen, denn trotz aller Südwestausrichtung des Hügels, auf dem die Häuser in Riehen gebaut worden waren, also in Richtung Basel, war die Grenze zu Deutschland an zwei Stellen nur je knapp 1,5 Kilometer entfernt. Da damals noch kaum Häuser zwischen der Landesgrenze und Buschs Wohnhäusern standen, wäre es für einen Stoßtrupp aus den Nachbarorten Inzlingen im Nordwesten oder Grenzach im Süden ein Leichtes gewesen, in einer Nacht-und-Nebel-Aktion unbemerkt, den Waldrändern entlang, den Schnitterweg zu erreichen und Busch und seine Frau ins Reich zu entführen. Selbst wenn die Schweiz im bevorstehenden Weltkrieg nicht von deutschen Truppen erobert würde, musste man aus da-

131 Regierungsratsbeschluss Basel-Stadt vom 22. Februar 1935 (Archiv Gemeinde Riehen).

132 Regierungsratsbeschluss Basel-Stadt vom 12. November 1937 (Archiv Gemeinde Riehen).

133 Zitiert nach Nicolas Jacquet, Männer werdet Sänger! Aus der Geschichte des Männerchors Riehen, in: Seiler 1991, S. 80.

134 »Lässt zu, dass Adolf mit dem scheusslichsten Schmutz beworfen wird und sogar ständig in Lebensgefahr schwebt. (Vor ein paar Wochen wurden wir von der Liga für Menschenrechte gewarnt.)« Brief von Frieda Busch an Volkmar Andreae vom 2. Januar 1935. CH-Zz, Mus NL 76: L 1036. Siehe auch Engeler/Savoff, S. 239. Laut Rudolf Serkin kam die Warnung sogar von der Schweizer Regierung: »The Swiss government thought we should move because they could not protect us from kidnapping, but we stayed.« Jacobson 1976, S. 202.



BASEL, den 22. Februar 1935.

DER REGIERUNGSRAT

DES

KANTONS BASEL-STADT

AN

den Bürgerrat,

Riehen.

Regierungsratsbeschluss
vom 21. Februar 1935.

Tit.

Wir beehren uns, Ihnen mitzuteilen, dass der
Grosse Rat in seiner Sitzung vom 21. Februar a.c. die nachgenann-
ten Aufnahmen

1. W.G.A. Busch-Grüters, von Siegen (Preussen),
 2. [REDACTED],
- in das Bürgerrecht der Gemeinde Riehen bestätigt hat.

Mit vorzüglicher Hochachtung

IM NAMEN DES REGIERUNGSRATES

Der Präsident:

A. F. Lüthy

Der Sekretär :

maliger Sicht mit einer Entführung des politisch umstrittenen wie künstlerisch höchst begehrten Musikers rechnen.

Versuche deutscher Verbände, über die Grenze in die Schweiz zu gelangen, waren schon ab 1933 nicht selten und führten mitunter zu gewalttätigen Auseinandersetzungen. »Im Schaffhausischen verschleppten deutsche SS- oder SA-Leute Schmuggler von Schweizer Gebiet aus nach Deutschland.«¹³⁵ Spätestens der »Fall Jacob«, der die Schweizer Politik 1935 bis in die obersten Etagen beschäftigte, zeigte, wie anfällig die Grenze im Raum Basel sein konnte, und entlarvte, wie weit Aktionen unter Beteiligung hoher Gestapo-Funktionäre, selbst im Ausland, gehen konnten.¹³⁶

Das Ehepaar Busch hatte also allen Grund, seinen bisherigen Wohnort zu verlassen, angesichts der allgemeinen Bedrohungslage sogar dem Kontinent zu entkommen und nach Amerika zu übersiedeln. Am 31. Oktober 1939 spielte Busch in Basel unter der Leitung von Hans Münch das *e-Moll-Violinkonzert* des in Deutschland verfeimten Juden Felix Mendelssohn-Bartholdy. Tags darauf verließen Adolf und Frieda Busch ihre zweite Heimat und brachen nach New York auf. Dieser Schritt mag aus heutiger Sicht vielleicht als unnötig erscheinen, aber die Ängste vor einer Entführung selbst als Schweizer Bürger oder vor der militärischen Annexion des Landes durch die deutsche Armee und überhaupt Vorahnungen einer europaweiten Ausdehnung des Nationalsozialismus ließen aus damaliger Perspektive nur die Emigration auf einen anderen Erdteil als geboten erscheinen.¹³⁷

d) Rudolf Serkin

Während der fast zwanzig Jahre von 1920 bis zur Übersiedelung in die USA wurde Adolf Busch stets von Rudolf Serkin begleitet. Begleitung ist hier eher menschlich als musikalisch gemeint, da es Buschs Wunsch entsprach, ihre

¹³⁵ Seiler/Wacker 2013, S. 141.

¹³⁶ Am 9. März 1935 war der Journalist Berthold Jacob (Salomon) von seinem Wohnort Straßburg nach Basel gelockt, von einem Gestapo-Spitzel über die Grenze entführt und in das Berliner Gestapo-Gefängnis überstellt worden. Der Drahtzieher der gesamten Aktion, der Gestapo-Lockspitzel Hans Walter Wesemann wurde danach in Ascona verhaftet, und der Polizei gelang die lückenlose Aufklärung der Entführung und ihrer Hintermänner, so dass die Schweizer Behörden die Auslieferung des Journalisten (17. September 1935) erwirken konnten. Brinson/Malet 2014, speziell S. IX–XXXVIII, sowie S. 105–121.

¹³⁷ Diese Situation lässt sich vergleichen mit derjenigen der Verlegerfamilie Bermann Fischer, die 1940 aus ähnlichen Gründen das offiziell neutrale Schweden in Richtung USA verließ. Bermann Fischer 1978, S. 143f.

gemeinsamen »Sonatenabende« partnerschaftlich mit »Busch-Serkin« zu betiteln. Die Werke von Bach bis Reger (und darüber hinaus), welche die beiden Musiker darin vortrugen, verlangten neben dem dominierenden Geiger einen ebenso versierten, bestimmenden und phantasievollen Partner mit vergleichbaren solistischen Fähigkeiten. Auf der Suche nach einem solchen Pianisten war Busch im November 1920 indirekt auf den knapp 18-jährigen Rudolf Serkin aufmerksam gemacht worden und nahm ihn sofort in seinen damaligen Berliner Haushalt auf. Aus einem geplanten Weiterstudium bei Ferruccio Busoni an der Preußischen Akademie der Tonkunst wurde damals für Serkin nichts,¹³⁸ aber er verblieb rund zwanzig Jahre in der Familie Busch – eigentlich bis an sein Lebensende.

Rudolf Serkin stammte aus einer jüdischen Familie, geboren wurde er am 28. März 1903 in der böhmischen Stadt Eger, dem heutigen Cheb in der Tschechischen Republik. 1912 war er nach Wien gekommen, um bei Richard Robert zu studieren, und in den Jahren 1918–1920 hatte er dem Mitarbeiterstab von Arnold Schönberg in dessen Wiener »Verein für musikalische Privataufführungen« angehört. Der Bruch mit Schönberg hatte sich längst angebahnt, und Serkin hegte den Plan, sich in Paris niederzulassen – ob zum Studium bei Isidor Philipp oder in Gesellschaft von Adolf Loos, dessen Frau Elsie Altmann und Oskar Kokoschka, darüber gibt es verschiedene Theorien.¹³⁹ Auch die Anekdote, Serkin sei überhaupt nur noch in Wien aufzufinden gewesen, weil er seine Fahrkarte nach Paris verloren gehabt habe, bleibt nach wie vor unbestätigt.¹⁴⁰ Jedenfalls nahm er Buschs Angebot einer engen Mitarbeit sogleich an, wohl auch aufgrund ihrer gemeinsamen Bewunderung für die Musik von Max Reger. Das Duo Busch-Serkin war nicht nur berühmt für die Qualität seines Zusammenspiels und seiner klanglichen und gestalterischen Ausgeglichenheit, sondern ab 1929 auch dafür, dass beide Partner auswendig spielten.¹⁴¹ Da machte es ihnen, als einmal das Licht ausfiel, auch nichts aus, noch rund vierzig Minuten im Stockdunkeln weiterzuspielen, als wäre dies völlig normal.¹⁴²

Trotz der intensiven Zusammenarbeit mit Adolf Busch und gelegentlich auch mit dem Busch-Quartett gelang es Serkin, sein pianistisches Repertoire

138 Lehmann/Faber 2003, S. 39.

139 Siehe das Interview mit Rudolf Serkin. Jacobson 1976, S. 199f.

140 Lehmann/Faber 2003, S. 33–39.

141 Lehmann/Faber 2003, S. 51.

142 Potter 2010, S. 768.

anzureichern. Ab 1922 baute er seine eigene Karriere auf, gab Klavierabende und trat als Solist mit Orchester auf.¹⁴³ Mit wachsendem Elan widmete sich Serkin auch dem Unterrichten junger Pianistinnen und Pianisten.¹⁴⁴

Innerhalb der Familie profitierte er nicht nur von Adolf Buschs musikalischer Erfahrung und von der Erziehung durch dessen Frau Frieda, sondern er übernahm auch die Rolle eines ungleich älteren Bruders von Tochter Irene. So lag es, zumindest im Sinne einer Lebens- und Arbeitskontinuität, nahe, dass sich die beiden am 20. Januar 1935 verlobten und am 31. Mai desselben Jahres heirateten.¹⁴⁵ Bei ihrer Hochzeit war Irene Serkin noch nicht ganz achtzehn Jahre alt. Zusammen hatten sie später sieben Kinder, von denen eines infolge eines Unfalls als Kleinkind verstarb.¹⁴⁶

Zur Zeit der Verheiratung mit Irene hatte Serkin bereits am 25. April 1933, gemeinsam mit Adolf Busch, ein erstes Konzert in der Library of Congress in Washington gegeben. Im Februar 1936 tourte er allein zwei Wochen lang durch den Nordosten des Landes. Diese Konzertreise gipfelte in drei Auftritten in New York mit Beethovens *Viertem Klavierkonzert* und Mozarts letztem *Klavierkonzert* (B-Dur, KV 595) unter der Leitung von Arturo Toscanini. Diese Konzerte betrachtete Serkin später als seinen »big break«.¹⁴⁷

Noch im selben Jahr folgte eine weitere USA-Tournee: Vom 8. Dezember 1936 bis 9. März 1937 spielte er im Osten, Mittleren Westen und Süden der Vereinigten Staaten. Höhepunkt dieser Tournee war der Klavierabend in der Carnegie Hall am 11. Januar 1937 mit einem leicht überfrachteten, aber typischen Serkin-Programm: »Waldstein«-Sonate op. 53 von Beethoven, *Bach-Variationen* op. 81 von Reger, *Rondo capriccioso* op. 14 von Mendelssohn, zwei Impromptus von Schubert und vier Etüden von Chopin. Im Winter 1937–38 bereisten Serkin und Busch gemeinsam die großen Städte an der Ostküste, wobei Serkin gelegentlich auch alleine auftrat. Auf der Überfahrt von Le Havre nach New York lernte Serkin damals die beiden Komponisten Gian Carlo Menotti und Samuel Barber kennen. Beide hatten am Curtis Institute in Philadelphia studiert und hatten engen Kontakt zu dessen Gründerin Mary Curtis Bok. Nach einem Treffen mit dem aufstrebenden, bereits Amerika-erfahrenen Pianisten bot ihm diese bereits im Dezember 1938 eine Stelle an ihrem In-

143 Ein Meilenstein war das erste Solo-Rezital in Berlin am 13. September 1922. Lehmann/Faber 2003, S. 48.

144 Lehmann/Faber 2003, S. 172.

145 Lehmann/Faber 2003, S. 76–78.

146 Potter 2010, S. 799.

147 Lehmann/Faber 2003, S. 81.

stitut an.¹⁴⁸ Das war nicht nur der Ausgangspunkt für den Beginn von Serkins kometenhafter amerikanischer Karriere im Herbst 1939, sondern auch der Grund, dass er seine Übersiedelung nach New York nie als Emigration oder sogar Flucht verstand, ganz im Gegensatz zur Situation seiner Schwiegereltern. In Amerika war Serkins Aufstieg als gefragter Lehrer und einer der ersten Pianisten des Landes so unwiderrspochen, wie Buschs Stern unaufhaltsam im Sinken begriffen war. Im Januar 1950 schrieb eine Mitarbeiterin der Washingtoner Library of Congress im Vorfeld von Auftritten des Duos Busch-Serkin: »Serkin and a violinist are giving two concerts at the Library.«¹⁴⁹

5. Exil und Rückkehr

You are not the right type
for this country.¹⁵⁰

Während der Kriegszeit lebte das Ehepaar Busch in New York, stets in der Nähe der Serkin-Familie, die Sommermonate verbrachte es in Häusern von Bekannten und Förderern auf deren Landsitzen in der näheren Umgebung. Buschs Konzerttätigkeit schien zunächst vertrauten Bahnen zu folgen. Rudolf Serkin, der sich bereits im Herbst 1939, ein paar Wochen vor seinem Schwiegervater, in Amerika niedergelassen hatte,¹⁵¹ war anfänglich Buschs hauptsächlicher, fast einziger Konzertpartner, bis das Quartett wieder vereinigt war. Als die drei Partner mit ihren Familien auf komplizierten Wegen nach New York gefunden hatten, wurde aber bald offenbar, dass die nach Amerika geflohenen europäischen Streichquartett-Ensembles den Bedarf mehr als deckten und dass das Quartettspiel bei weitem weniger einträglich war als solistische Auftritte oder die Arbeit in einem Sinfonieorchester.¹⁵² Das Busch-Quartett existierte in der gewohnten Besetzung noch bis Frühjahr 1944, hatte aber bis zum Neubeginn im Mai 1946 keine Engagements mehr. Auch als Solist war Busch

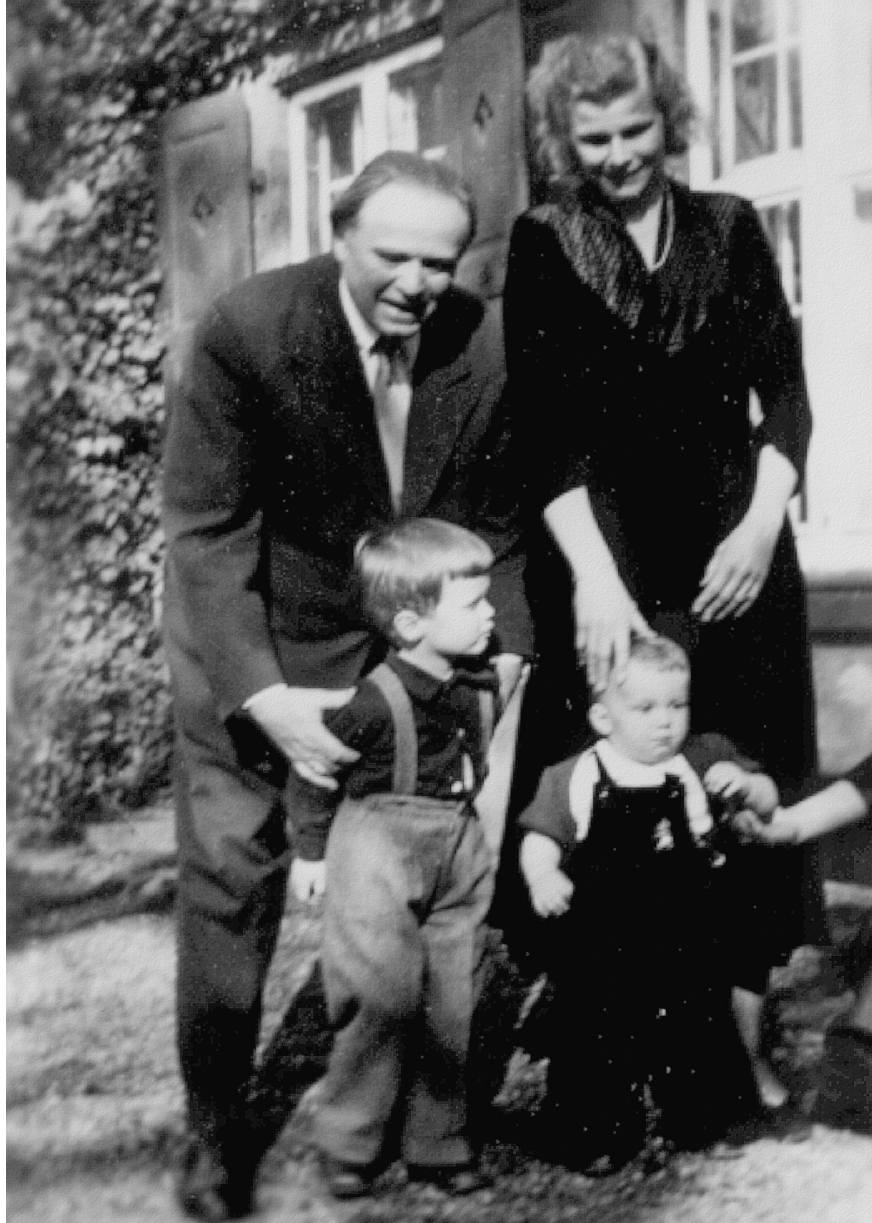
148 Lehmann/Faber 2003, S. 87.

149 Lehmann/Faber 2003, S. 92.

150 Ausspruch von Hedwig Busch, zitiert in: Levin 1999, S. 333.

151 Lehmann/Faber 2003, S. 87. Siehe auch die Kommentare von Rudolf und Irene Serkin zu ihrer Emigration, Lehmann/Faber 2003, S. 77.

152 Potter 2010, S. 713f. sowie S. 757; Brief von Adolf Busch an Hermann Busch vom 22. Januar 1940, in: Serkin-Busch 1991, S. 397f.; Brief von Adolf Busch an Benedict und Henriette Vischer vom 5. März 1941, in: Serkin-Busch 1991, S. 417; Levin 1999, S. 326 sowie S. 332–334.



Adolf Busch mit Hedwig Busch und den Söhnen Nicholas und Thomas in Riehen 1952

in Amerika kaum gefragt. An dieser Degradierung hatte auch Buschs neuer Agent Arthur Judson wesentlichen Anteil, der Konzerte lieber zu Star-Events machte.¹⁵³

Buschs Interpretationsweise und vor allem seine Klangvorstellung deckten sich nicht mehr mit jener neuen Ästhetik, die wesentlich von aus Russland und Osteuropa eingewanderten Geigern, allen voran Jascha Heifetz seit dessen fulminantem USA-Debut 1917, geprägt worden war. Der Vorwurf des allzu skrupulösen Deuters der klassischen Meisterwerke mit seinen hohen geistigen Ansprüchen und dem für die deutsche Schule typischen kleinen Vibrato klebte an Busch. Als Emigrant aus Mitteleuropa hatte er es in Nordamerika auch nicht leicht, denn die Gründe für seinen Aufenthalt in den USA waren erst noch offenzulegen. Ein jüngerer Kollege meinte wohl zu Recht: »Sein Agent hat nicht genügend verbreitet, unter welchen Umständen er Deutschland verlassen hatte.«¹⁵⁴

Im Dezember 1940 erlitt Adolf Busch während eines Sonatenkonzerts in New York einen Herzinfarkt, der ihn fast zehn Monate vom Konzertleben fernhielt. Danach wirkten sich bleibende gesundheitliche Beeinträchtigungen auch beim Spielen aus: Probleme in der Koordination und zunehmendes Lampenfieber verstärkten sich gegenseitig. Nachdem Busch so weit wiederhergestellt war, begann er Vertraute aus Europa, Schüler und neue Bekannte um sich zu scharen, um mit ihnen als Kammerorchester aufzutreten. Seine Mitte der 1930er-Jahre begonnene Praxis der Ensembleleitung vom Konzertmeisterpult aus und das allgemein erwachende Interesse an Ensemblesmusik des 18. Jahrhunderts erschlossen ihm nun auch in Amerika die bitter benötigten Erwerbsquellen. Zunächst waren es Konzertreihen, etwa in der New Yorker Town Hall, und später, nach dem Namenswechsel zu »Busch Little Symphony«, zwei Tourneen mit 54 bzw. 38 Auftritten quer durch die Vereinigten Staaten, die Buschs Leben als aktiven Musiker ausfüllten. Dabei kamen Werke von Gabrieli bis Schubert und Dvořák, immer mehr auch eigene, speziell für Kammerorchester komponierte Werke zur Aufführung. Zusammenfassend lässt sich zu Buschs Situation im Exil während der Kriegsjahre sagen: »Das Amerika, das Busch dem Solisten zugejubelt hatte, als er nur ein exotischer Besucher war, hatte nun kein Interesse an ihm, als er wie jeder andere Flücht-

153 Potter 2010, S. 735f.

154 Felix Galimir, zitiert nach Potter 2010, S. 748.

ling Einlass begehrte.«¹⁵⁵ Von besonderer Tragik erscheint aus heutiger Sicht, dass ihn sein langjähriger Idealdirektor Arturo Toscanini, der sich besser auf den amerikanischen Starkult eingestellt hatte, bald fallen ließ und Jascha Heifetz engagierte, während Busch auf dem Musikmarkt unversehens in die zweite Reihe verbannt wurde.¹⁵⁶

Nach Kriegsende stellten sich der längst herbeigesehnten Rückkehr nach Europa ungeahnte Hindernisse in den Weg. Im Herbst 1945 machte sich bei Frieda Busch ein Krebsleiden bemerkbar, dem sie schließlich am 22. August 1946 erlag. Gleichzeitig musste Busch bewusst werden, dass der Krieg unter ehemaligen Bekannten und Freunden in Deutschland unzählige Opfer gefordert hatte, dass andererseits aber die Täter und Nutznießer der NS-Zeit nicht ausgestorben waren, ja dass diese in seinen Augen sogar das Schweizer Musikleben unterwandert hatten. Wilhelm Furtwängler hatte sich in diesem Sinne längst als Präsident der Reichsmusikkammer diskreditiert, ebenso Ernest Ansermet mit seinen Auftritten beim Berliner Philharmonischen Orchester in den Jahren 1942 und 1943 – die Reihe ließe sich noch lange fortsetzen –, und Busch war nur zu gern bereit, sich in strittigen Fällen zu deren Ungunsten zu entscheiden. So erschwerte er sich die Rückkehr mit seinen wütenden Appellen von jenseits des Atlantiks:

HAVING HEARD SAD AND ALARMING NEWS ABOUT NAZI MUSICIANS AND MUSICIANS LIVING AND PLAYING IN GERMANY DURING HITLER HOW THEY LIVE AND PLAY IN SWITZERLAND WITH LARGE AUDIENCE NOW I DECIDED TO TAKE BACK MY PROMISE AND WILL NOT PLAY WHEREVER SUCH ARTIST WILL PLAY. GIVE THIS TO MAAG AND PAPERS PLEASE – ADOLF BUSCH.¹⁵⁷

In der Neuen Welt nahm Adolf Buschs Konzerttätigkeit mit gelegentlichen Sonaten- und Quartettkonzerten ihren Lauf. Im Herbst 1947 ersetzte der junge Basler Geiger Bruno Straumann Ernest Drucker am zweiten Pult, damit begann die letzte Etappe in der Geschichte des Busch-Quartetts. Dazu kamen erste Reisen nach Island und auf die Britischen Inseln. Die Kontakte zur Heimat verstärkten sich schließlich dank der Eheschließung mit der Basler Är-

155 Potter 2010, S. 748 (Übersetzung D.S.).

156 Potter 2010, S. 755 sowie S. 749.

157 Serkin-Busch 1991, S. 464f. Mit Maag ist der Basler Musikkritiker der National-Zeitung Otto Maag (1885–1960) gemeint, der damals Buschs politisch gleichgesinnter Informant in der Schweiz war.

tin Hedwig Vischer,¹⁵⁸ einer Jugendfreundin von Irene Serkin, und der Gründung einer zweiten Familie, aus der 1948 und 1950 die beiden Söhne Nicholas und Thomas hervorgingen. Ab September 1947 hatte die junge Familie im Haus des Malers Jean Jacques Lüscher im Dorfzentrum von Riehen, zusätzlich zur Wohnung in New York, eine Absteige für die künftigen Unternehmungen in Europa gemietet. In Amerika kauften sie ein kleines Haus in der Nachbarschaft von Serkins Hof in den Hügeln von Guilford im Süden des Staates Vermont. Fortan wechselten sich Tourneen in Nordamerika und in Europa ab. Auf dem amerikanischen Kontinent weiteten sie sich bis nach Mittel- und Südamerika (September 1950) aus, auf dem europäischen waren es zunächst England, Italien und die Schweiz, die Busch wieder willkommen hießen. Zum Teil wurde er wieder von Rudolf Serkin begleitet, zum Teil empfangen ihn die alten Wirkungsstätten, zumal in der Schweiz, auch als Solist mit den örtlichen Orchestern. Immer mehr unternahm er auch in Europa wieder Konzertreisen mit dem personell veränderten Quartett.

Die Frage der Rückkehr nach Deutschland blieb dabei noch lange offen. Die Achtung vor denjenigen Nazigegnern, die im Lande ausgeharrt, dem Regime getrotzt und den Krieg erlitten hatten, überwog schließlich gegenüber der Abscheu vor den Parteigängern, die in erschreckender Anzahl in ihre zivilen Positionen zurückgekehrt waren oder in neuen eine steile Karriere hinlegten. Als Busch endlich am 1. und 2. Juni 1949 in Bonn Beethovens *Violinkonzert* spielte,¹⁵⁹ plagte ihn unüberhörbar und wie nie zuvor das Lampenfieber. »Noch wenige Monate vor seinem Tode gestand er einem deutschen Freund: ›Du ahnst nicht, was es mich an Nervenkraft kostet, vor einem deutschen Publikum zu spielen.«¹⁶⁰ Daran schlossen sich zwei größere Tourneen durch Deutschland an, im Oktober/November 1949 sowie von Dezember 1950 bis Februar 1951. In den Sonatenkonzerten begleitete ihn vor allem Hubert Giesen, ein Bekannter aus früheren Zeiten und ehemaliger Schüler von Rudolf Serkin, da dieser es bis 1957 strikte ablehnte, in Deutschland aufzutreten. Daneben wurden aber andere Länder wie die Schweiz und Italien nicht vernachlässigt, ebenso wenig wie die amerikanische Ostküste.

158 Nachdem Toscanini Verhaltensweisen der Hinterbliebenen nach dem Tod von Frieda Busch missverstanden hatte, verurteilte er Buschs neuerliche Heirat und distanzierte sich endgültig. Potter 2010, S. 795 bzw. 822. Auf Buschs Tod reagierte er lediglich mit einem kurzen Telegramm aus Mailand: »Terribly distressed sad news very close to you in your sorrow. Arturo Toscanini.« Serkin-Busch 1991, S. 547.

159 Das erste Konzert dirigierte Hermann Scherchen, das zweite, wegen plötzlicher Unpässlichkeit Scherchens, Karl Maria Zwissler. Potter 2010, S. 844.

160 Otto Grüters, Adolf Busch – Mensch und Werk, in: Burbach 1966, S. 19.

	USA und Kanada	Mittel-/ Südame- rika	Island	Groß- britan- nien	Deutsch- land	Schweiz	Italien	andere	Total:
1945	45		4						49
1946	17		3						20
1947	56			25		19	3		103
1948	26	5		20		10	6		67
1949	2			15	19	17	30	9	92
								Belgien Frankreich, Österreich	
1950	10	5				5			20
1951		4		6	24	14	6	1	55
								Frankreich	
Total:	156	14	7	66	43	65	45	10	
		170						236	406

Konzerte von Adolf Busch von Juni 1945 bis Dezember 1951

Buschs Rückkehr nach Europa war also nur eine partielle. Im Gegensatz etwa zu Thomas Mann hatte er sich in den Vereinigten Staaten nie wegen anti-amerikanischer Agitation zu verantworten, geschweige denn Verfolgung zu gewärtigen. Ihm ging es, abgesehen von den erwähnten privaten Gründen, um die Rückgewinnung seines einst treuen Publikums in Europa, jenseits aller Sprachgrenzen.¹⁶¹ Dabei standen zunächst andere Länder als Deutschland im Vordergrund. War aber einmal, erstmals nach immerhin mehr als sechzehn Jahren, der Schritt über diese Grenze gewagt, so ließ Busch bald ausgedehnte Tourneen durch ganz Deutschland folgen.

Die Reaktionen auf Buschs Spiel nach dem Wiedereinsetzen seiner Konzerttätigkeit auf beiden Seiten des Atlantiks waren geteilt: Die einen priesen nach wie vor die Verinnerlichung und das Temperamentvolle, die Noblesse und Stilsicherheit seiner Interpretationen; die anderen, vor allem die jüngeren, fanden Buschs Darbietungen altmodisch und technisch nicht mehr auf dem erforderlichen Stand, wie ein Gruß aus einer vergangenen Welt. In der Tat hatte nach dem Krieg jene in Amerika gewachsene Ästhetik des permanent vibrierenden Vollklangs auch Westeuropa so weit erfasst, dass sich der große Geiger auch in seiner Heimat an den Rand gedrängt fühlte. Unverkenn-

161 Tönnemann 2010, S. 171f.

bar war aber der Busch mit demjenigen vor dem Krieg nicht mehr zu vergleichen: Krankheit und Alter hinterließen deutliche Symptome, was sich in einer zuweilen rauen Tongebung und in unüberhörbaren Intonationsunsicherheiten äußerte – hinreißende Momente standen großen Enttäuschungen gegenüber. Nach einer Rekonvaleszenz im Sommer 1947 infolge Überanstrengung folgte am 5. Januar 1950 ein zweiter Herzinfarkt.¹⁶² Nach einem dritten Infarkt an Silvester 1951 entschloss sich Busch, nicht mehr öffentlich aufzutreten und sich vor allem dem Komponieren zu widmen. Kurze Zeit später äußerte er den Wunsch, seinen Lebensabend in der Schweiz zu verbringen.¹⁶³ Die letzte Errungenschaft seines Lebens war die Gründung der »Marlboro School of Music«, die ursprünglich unter kundiger Führung eines Kreises von berühmten Gleichgesinnten um Busch und Serkin verschiedene Musiker zum Kammermusikspiel in friedlicher Umgebung, in den Hügeln von Vermont, animieren sollte, später aber mehr und mehr zu einer amerikanischen Schmiede für Weltkarrieren wurde.

Am 9. Juni 1952 verstarb Busch in seinem Haus in Guilford und wurde tags darauf auf dem örtlichen Friedhof begraben.¹⁶⁴

162 Potter 2010, S. 856.

163 Potter 2010, S. 885.

164 Potter 2010, S. 888–890.

II. Buschs Konzerttätigkeit und Repertoire

Dass man Geige spielt, um Musik zu machen,
und nicht nur, um zu zeigen, dass man Geige
spielen kann, ist den Leuten noch nicht ganz klar
geworden.¹⁶⁵

Um einen Eindruck von Buschs internationaler Konzerttätigkeit in der ersten Phase seiner Schweizer Jahre zu gewinnen, verfolgen wir das Frühjahr 1928 Tag für Tag: Die Weihnachtszeit davor verbrachte er wie so oft in Arosa. Am 5. Januar reiste er heim nach Basel, aber nur für zwei Tage, denn am 8. Januar spielte er das *Beethoven-Konzert* in Paris. Danach hatte er einen Tag Zeit für die Rückreise, denn am 10. und 11. Januar stand zweimal das *Reger-Konzert* auf dem Programm des Musikkollegiums Winterthur. Dieser Monat stand überhaupt ganz im Zeichen von Auftritten in der Schweiz: Am Freitag, dem 13. Januar, spielte Busch im Basler Münster unter anderem Bachs *d-Moll-Partita*, dann am folgenden Montag und Dienstag zweimal das *Beethoven-Konzert* in der Zürcher Tonhalle und am Freitag derselben Woche ein Bach- und ein *Mozart-Konzert* in Genf unter der Leitung von Ernest Ansermet. Tags darauf gab er in Biel ein Rezital, ausnahmsweise mit Hubert Giesen als Begleiter, um danach sogleich wieder zu Ansermet nach Lausanne zu reisen und mit ihm das *Beethoven-Konzert* zu spielen. Es ist nicht anzunehmen, dass Busch drei Tage lang tatenlos in der Westschweiz blieb, sondern er reiste wahrscheinlich nach Basel zurück, um mit Rudolf Serkin und Hermann Busch für den dreiteiligen *Beethoven-Trio-Zyklus* in Genf zu proben, der am 27. Januar begann.¹⁶⁶ Tags darauf besuchte er eine »große Gesellschaft« in Basel¹⁶⁷, und zwei Tage spä-

165 Brief von Adolf Busch aus Douglastown an Benedict und Henriette Vischer vom 5. März 1941, Serkin-Busch 1991, S. 417.

166 Die folgenden Abende fanden am 25. Februar und 9. März statt. »Beispiellos war der Erfolg von Adolf und Hermann Busch und Rudolf Serkin an drei Abenden, wo sämtliche Klaviertrios und Variationen Beethovens im großen, jedesmal ausverkauften Reformationssaal zur Wiedergabe gelangten.« Willy Tappolet, *Konzertberichte* [...] Genf, in: *SMZ* 68, 1928, S. 200.

167 Grüters o. J., S. 287.



Adolf Busch und Rudolf Serkin in New York

ter folgte das *Brahms-Konzert* in Karlsruhe. Im relativ entspannten Monat Januar 1928 hat Busch demnach viermal das Beethoven-, zweimal das Reger-, einmal das Brahms- und je einmal Bachs *a-Moll*- und Mozarts *D-Dur-Konzert* (KV 218) gespielt, außerdem ein Kirchenkonzert mit Werken von Bach, ein gemischtes Rezital und einen Trioabend gegeben. Über den Daumen gepeilt, ergibt dieser Arbeitsplan ein Reisepensum von rund 3370 Kilometern.

Im Februar 1928 war Busch höchstens ein bis zwei Tage zu Hause in Basel, denn es waren eine Tournee nach Österreich, Ungarn und Italien und am Schluss des Monats vier Konzerte in Deutschland geplant, dazwischen aber

noch das zweite Trio-Konzert in Genf – die Städte der Reihe nach: Wien, Budapest, Turin, Mailand, Livorno, Messina, Palermo, Rom, Mailand, Genf, Siegen, Köln, Mainz. Bis zum 17. des Monats waren es Sonatenkonzerte mit verschiedenen Programmen, danach mehrheitlich Soloauftritte mit Orchester und Trio-Abende. Die Reisestrecke belief sich auf etwas über 7000 Kilometer.

Noch etwas komplizierter gestaltete sich der Arbeitsplan im März 1928. Die Konzerte konzentrierten sich in diesem Monat vor allem auf Deutschland, allerdings in den Grenzen vor 1937. Dazu kamen aber noch temporäre Abstecher für jeweils einzelne Abende nach Mailand, Genf und London. So begann der Monat mit zwei Trio-Abenden in Freiburg im Breisgau und Mannheim, dem *Suter-Violinkonzert* in Basel und einem Trio-Konzert in Mailand in den ersten vier Tagen. Am 7. März folgten zwei *Brahms-Konzerte* in Aachen und wiederum ein Trio-Abend in Genf. Ausnahmsweise spielte Busch am 11. das *g-Moll-Konzert* von Max Bruch in Frankfurt und tags darauf das *Brahms-Konzert* in München. Von da aus ging die Reise über einen Trio-Abend in Stuttgart nach Dresden zu seinem Bruder Fritz und von dort nach Breslau. Die Tage vom 19. bis 22. waren mit einem *Brahms-Konzert* in Nordhausen im Harz und drei Quartettkonzerten am Rhein, in Elberfeld, Leverkusen und Bonn, gefüllt. Nach einer Unterbrechung von fünf Tagen gastierte Busch mit einem Sonatenkonzert in London, und drei Tage später folgten noch Konzerte in Danzig und Berlin. Nimmt man an, dass die Reise von Bonn nach London mit einem Abstecher nach Hause verbunden war, war Busch in diesem Monat insgesamt rund 9000 Kilometer in 19 Etappen unterwegs. Zieht man davon die beiden langen Strecken nach und von London ab, bleiben immer noch siebzehn Reisen von durchschnittlich je 377 Kilometern. Die Programme waren einigermaßen ausgeglichen: Soloauftritte mit Orchester, Sonatenkonzerte, Trio-Abende und Quartettkonzerte in bunter Folge.

Dass allein im April und Mai Auftritte in Prag, Leningrad, München, Zürich, Mailand, Lübeck, Aachen, Düsseldorf, Leipzig, Dresden, Bonn, Zürich, Genf, München und dann ein verdienter, rund zehntägiger Urlaub auf Sardinien folgten, sei nur angedeutet. Der Sommer brachte noch einige Konzerte, vor allem aber Ferien auf der holländischen Insel Texel, eine Gletschertour in den Walliser Alpen und wie fast jedes Jahr eine Probephase mit dem Quartett in Holzdorf bei Weimar, bevor am 15. September die nächste Saison mit dem *Dvořák-Konzert* in Baden-Baden eröffnet wurde.

Dass sich Buschs Repertoire auf die klassischen Werke für die jeweiligen Besetzungen beschränkte, war wiederholt Anlass zu kritischen Bemerkungen

der Rezensenten. So kritisierte 1936 Karl Heinrich David gleichermaßen den Geiger wie den Komponisten:

Als Interpret verschmäht Busch die zeitgenössische Kunst, als Komponist geht er auch nicht über Reger hinaus. Schade, diese Abkapselung bringt die Gefahr der Versteinerung mit sich, sein Talent würde befruchtet, bereichert, wagte er einmal einen Vorstoß ins Land der neuen Klänge.¹⁶⁸

Ernst Isler formulierte es positiver und beschloss den Bericht eines Sonatenkonzertes, bestehend aus Werken von Bach, Beethoven und Reger, mit dem Satz: »Busch und Serkin als vollendete Ausdeuter dieser klassischen Kunst ließen nur einen Wunsch aufkommen, sie auch einmal als Pioniere neuer Musik zu vernehmen.«¹⁶⁹

Angesichts der öffentlich gespielten Werke ist dieser Eindruck zweifellos richtig. Busch hatte zwar ein großes Repertoire, aber periphere und neuere Werke spielte er in Konzerten nur vereinzelt. Die Entscheidungen dazu lagen wohl nur teilweise in der Verantwortung des Interpreten selbst. Einen ebenso gewichtigen Anteil werden die diversen Konzertveranstalter gehabt haben, die genau wussten, dass das Publikum bei einem Musiker wie Busch eben ein »klassisches« Programm erwartete. Gewisse Konzerte, die ihm am Herzen lagen, hätte er sicher gerne öfter gespielt, etwa Elgars *Violinkonzert* op. 61, aber dazu erhielt er allzu selten Gelegenheit.

Zu berücksichtigen ist schließlich auch die Tatsache, dass Busch bei privaten Anlässen oder für den eigenen Hausgebrauch ausgiebig und oft Stücke spielte, die in seinem Konzertrepertoire keinen Platz hatten, von Bachs Orgelsonaten über Klaviertrios von Haydn bis zu Walzern der Familie Strauß. Zu pädagogischen Zwecken ließ er neuere und ältere Werke spielen, die innerhalb des Violin-Repertoires zentral sind, die er selbst aber nie in der Öffentlichkeit vortrug, etwa Tschaikowskys *Violinkonzert* op. 35 oder Ysaÿes *Solosonaten* op. 27. Dasselbe gilt für Kreutzers *Etüden* und Paganinis *Capriccien*, zu denen er sogar Klavierbegleitungen skizziert hat. Dass Busch sogar die avantgardistische Musik von Anton Webern verehrte, geht aus den schriftlichen

168 Karl Heinrich David, Konzertberichte. Zürich, in: *SMZ* 76, 1936, S. 715.

169 Ernst Isler, Sonaten-Abend Busch-Serkin (13. Februar), in: *NZZ* 146, Mittwoch, 18. Februar 1925, Blatt 7, Abendausgabe, No. 265, S. [2].

Quellen nicht hervor; dazu braucht man schon mündliche Erinnerungen von Zeitzeugen.¹⁷⁰

Blickt man, diesseits solcher Relativierungen, auf die tatsächlich absolvierten Konzertprogramme, so führt kein Weg an der Feststellung vorbei, dass Werke von längst Verstorbenen wie Beethoven, Brahms, Schubert, Mozart und Bach den Großteil seiner Programme ausmachten. In zweiter Linie folgten erst Dvořák, Schumann, Haydn und von den Jüngeren Reger und Busoni.

Busonis und vor allem Regers *Violinkonzerte* führte Busch möglicherweise häufiger auf als jeder andere Geiger seiner Zeit. Andererseits wurde etwa das *Violinkonzert* von Hermann Suter, das Busch gewidmet ist, auch von anderen (Schweizer) Geigern gerne gespielt, allen voran vom Basler Konzertmeister Fritz Hirt. Unter den Werken, die für ihn geschrieben und von ihm uraufgeführt wurden, hatte Busch eine größere Vorliebe für Suters *Konzert* als für das *f-Moll-Konzert* von Volkmar Andreae, das er nur zweimal öffentlich spielte. Die Kammermusikwerke für Streicher von Suter,¹⁷¹ Andreae¹⁷² und Fritz Brun¹⁷³ drangen ebenso wenig wie zeitgenössische Musik nicht-schweizerischer Komponisten in das Stammrepertoire des Busch-Quartetts ein. Die Uraufführung der Busch und Serkin gewidmeten *Violinsonate* cis-Moll op. 27 von Walter Geiser am 27. Oktober 1939 erfolgte im Hinblick auf weitere Aufführungen zu einem denkbar ungünstigen Zeitpunkt, so kurz vor der Emigration in die USA.¹⁷⁴

Aus der folgenden Tabelle ist zu ersehen, dass Busch durchaus auch neuere Werke aufführte, zum Teil in Uraufführungen oder nur wenige Jahre nach deren Entstehung.¹⁷⁵

170 »He did not care for Bartók, Hindemith or any atonal or twelve-tone composers except Webern, whose music he admired – though not enough to play it.« Potter 2010, S. 932.

171 *Streichquartett* Nr. 2 c-Moll op. 10, *Streichsextett* C-Dur op. 18 und *Streichquartett* Nr. 3 G-Dur op. 20.

172 *Streichtrio* d-Moll op. 29 und *Streichquartett* e-Moll op. 33.

173 *Streichquartett* Nr. 2 g-Moll.

174 Sackmann 1996, S. 241.

175 Die Auswahl der Werke folgt der Auflistung in Potter 2010, S. 937–948, die Datierung der Werke basiert auf diversen Nachschlagewerken, die Konzertdaten basieren auf Zusammenstellungen aus dem BBA (D-KAMri) sowie auf Potter 2010 passim.

Komponist	Werk	Jahr der Entstehung	Jahr der ersten Aufführung	Zeit-differenz in Jahren
Andreae, Volkmar	Streichtrio d-Moll op. 29	1917	1934	17
	Streichquartett e-Moll op. 33	1919	1923	4
	Violinkonzert f-Moll op. 40 (UA)	1935	1936	1
Brun, Fritz	Streichquartett Nr. 2 G-Dur	1921	1936	15
Geiser, Walter	Violinsonate cis-Moll op. 27 (UA)	1939	1939	0
Suter, Hermann	Streichquartett Nr. 2 c-Moll op. 10	1908	1936	28
	Streichquartett Nr. 3 G-Dur op. 20	1918		
	Streichsextett C-Dur op. 18 (Deutsche Erstaufführung)	1916	1922	6
	Violinkonzert A-Dur op. 23 (UA)	1921	1922	1
Barber, Samuel	Serenade for Strings op. 1	1928	1944	16
Bohnke, Emil	Sonate op. 3		1920	
Bölsche Franz	Streichquartett c-Moll op. 27	1900	1905	5
Bridge, Frank	Streichquartett Nr. 2 g-Moll	1915	1947	32
Busoni, Ferruccio	Streichquartett d-Moll op. 26	1887	1927	40
	Violinkonzert D-Dur op. 35a	1896/97	1921	24
	Violinsonate e-Moll op. 36a	1898	1923	31
Dohnanyi, Ernő v.	Ruralia op. 32c	1924	1936	12
Ehrenberg, Carl	Streichquartett e-Moll op. 20	1912/23	1925	2
Elgar, Edward	Violinkonzert	1910	1933	23
Fuchs, Robert	Klarinettenquintett Es-Dur op. 102 UA	1914, Publ. 1919	1917	3
Gal, Hans	Streichquartett Nr. 1 f-Moll op. 16 (UA)	1916	1916 (?)	0
Kahn, Robert	Klavierquintett D-Dur (UA)	unpubli- ziert	1930	
	Suite für Violine und Klavier op. 69	1920	1936	16
Korngold, Erich Wolfgang	Violinsonate G-Dur op. 6	1912/13	1914	1
Langstroth, Ivan Shed	Streichquartett fis-Moll op. 21	1936	1942	6
Mason, Daniel Gregory	Variationen F-Dur für Streich-quartett op. 37b (UA)	1939?	1942	3
Neitzel, Otto	Fantasie für Violine und Orchester op. 33		1911	

Komponist	Werk	Jahr der Entstehung	Jahr der ersten Aufführung	Zeit-differenz in Jahren
Peters, Rudolf	Sonate C-Dur op. 1	Publ. 1918	1919	
	Variationen über ein eigenes Thema op. 8	Publ. 1923	1917	
Pfützner, Hans	Klaviertrio op. 8	1896	1917	21
Pizzetti, Ildebrando	Tre canzoni	1926	1933	7
	Klaviertrio A-Dur	1925	1933	8
Raphael, Günter	Violinsonate Nr. 1 E-Dur op. 12 Nr. 1	1925	1926	1
	Streichquartett e-Moll op. 5 (UA)	1924	1926)	2
	Streichquartett C-Dur, op. 9 (UA)	1925	1926	1
Scott, Cyrill	Klavierquintett	1903–14	1917	3
Serkin, Rudolf	Streichquartett (UA)	1927	1927	0
Sibelius, Jean	Voces intimae op. 56	1908/09	1940	31
Sinigaglia, Leone	Serenade für Streichtrio op. 33	1906	1914	8
Stenhammar, Wilhelm	Streichquartett Nr. 6 d-Moll op. 35	1916	1920	4
Straesser, Ewald	Violinkonzert Nr. 1 A-Dur op. 36 (UA)	1917	1917	0
	Streichquartett e-Moll op. 12 Nr. 2	1900	1909	9
Szell, George	Klavierquintett E-Dur op. 2		1914	
Toch, Ernst	Streichquartett op. 26	1919	1925	6
Tovey, Donald Francis	Variationen für Streichquartett op. 11	1900, publ. 1913	1934	23
	Violinsonate G-Dur	1907	1913	6
	Klaviertrio d-Moll op. 27	1910	1913	3
Walker, Ernest	Fantasie für Streichquartett op. 32	1923	1948	25
Weigl, Karl	Streichquartett Nr. 5 G-Dur op. 31 (UA)	1934	1934	0
Witte, Georg Hendrik	Violinkonzert op. 18	1914	1916	2

Zwar machte man Busch den Vorwurf, sich einseitig auf die Klassiker der jeweiligen Repertoires zu konzentrieren, doch ist umgekehrt festzuhalten, dass er es sich und seinen Mitspielern keineswegs leicht machte mit der Auswahl der Stücke. Offenbar war er darauf bedacht, stets eine große Zahl an Werken in Arbeit zu haben. Insofern war er schon unter seinen Zeitgenossen ein eher untypischer Interpret. Seine Kollegen reisten zumeist für eine gewisse Zeitspanne mit einem einzigen Programm oder nur wenigen Werken von Ort zu Ort. Nicht so Adolf Busch: Zunächst pflegte er von Engagement zu Engagement den Wechsel zwischen den Besetzungen und reihte Duo-, Quartett- und Orchesterkonzerte scheinbar wahllos aneinander. Innerhalb der verschiedenen Gattungen zwang er sich zu Vielfalt, wo er sich auch auf seine Routine mit ein paar eingespielten Werken hätte verlassen können.¹⁷⁶ Dass beispielsweise in den Sonatenkonzerten mit Rudolf Serkin im November 1936 Beethovens »Kreutzer«-Sonate fast immer den Abschluss machte, ist ein Grenzfall. Selbst an aufeinanderfolgenden Abenden herrschte mehr Abwechslung unter den Programmen als Übernahmen von bereits Aufgeführtem. In Aarau erklang am 5. November vor der »Kreutzer«-Sonate Brahms' Sonate A-Dur op. 100 und Mozarts Es-Dur-Sonate, KV 481, fünf Tage später wurde nur die Sonate von Brahms durch Bachs E-Dur-Sonate (BWV 1016) ersetzt, aber tags darauf rahmten in Vevey zwei andere Beethoven-Sonaten als die Kreutzer gewidmete, nämlich op. 30 Nr. 2 und op. 30 Nr. 3, Serkins Interpretation der »Appassionata« op. 57 ein. In Zürich, nochmals einen Tag später, wurden Mozarts Es-Dur- (KV 481) und Beethovens »Kreutzer«-Sonate mit Regers fis-Moll-Sonate op. 84 kombiniert, und erst in Bern wurde am folgenden Abend das Aarauer Programm der Woche davor wiederholt. Statt eines Minimums von drei Stücken absolvierten Busch und Serkin demnach in fünf Konzerten innerhalb von neun Tagen insgesamt acht Werke.

Die folgenden Tage brachten eine Reihe von Quartettkonzerten, ausgehend von einer Radioaufnahme von Beethovens »Malinconia«-Quartett op. 18/6 in Basel am 14. November. Am 16. spielte das Quartett in Zofingen ein Haydn-Quartett aus Opus 54, Schuberts »Rosamunde«-Quartett und eines der

¹⁷⁶ Eine Annonce im redaktionellen Teil der NZZ dehnte den Gedanken der Routineferne noch auf die Interpretationshaltung des Ensembles aus: »Mittwoch den 25. April konzertiert das Busch-Quartett im kleinen Tonhalleaal. Diese Quartettvereinigung ist, wie Adolf Weißmann sagt, gemeindebildend. Vor Routine bleibt sie bewahrt durch die Intensität, mit der seine Mitglieder unter Führung Adolf Buschs spielen. Die Zürcher Gemeinde wird sich den kommenden Abend nicht entgehen lassen. Das Programm wird intensiv wie die Ausführenden.« Ungenannter Autor, Musikalisches, in: NZZ 149, 24. April 1928, Blatt 2, Morgenausgabe, No. 744, S. [2].

Beethoven-Quartette aus Opus 59. Nach einem eingeschobenen Trio-Abend in Neuchâtel mit Regers *e-Moll-Trio* op. 102, Mozarts *E-Dur-Trio* KV 542 und Schuberts *Es-Dur-Trio* op. 100 ging die Quartettserie in Glarus weiter mit dem *Streichquartett* in cis-Moll von Hermann Suter, Schuberts *c-Moll-Quartett-satz* D 703 und Haydns *G-Dur-Quartett* aus Opus 77. Tags darauf wurden in der Tonhalle Mozarts »Preußisches« *Quartett* in F-Dur KV 590, die *Neun Stücke* op. 45 von Busch selbst und Schuberts letztes *Streichquartett* in G-Dur op. 161 gespielt, während am folgenden Tag das Basler Publikum mit Opus 127, dem ersten der späten Beethoven-Streichquartette, und Schuberts *Der Tod und das Mädchen* D 810 verwöhnt wurde. Zwölf verschiedene, zum Teil schwergewichtige Zentralwerke der Quartettliteratur wurden also in fünf Programmen innerhalb von vierzehn Tagen aufgeführt. Im Dezember stand eine weitere Gruppe von Quartettkonzerten an: In Biel, Genf und Lenzburg wurden in drei Programmen sieben verschiedene Werke gespielt, darunter keine einzige Übernahme aus den November-Programmen.

1. Buschs Schweizer Konzerte ab 1927

Der Umzug nach Basel brachte wie die früheren Wohnortwechsel keine unmittelbare geographische Verlagerung der Konzerttätigkeit mit sich. Die Konzerte in der Schweiz fanden zwischen Tourneen durch Deutschland, Italien und Großbritannien statt. Allenfalls lässt sich eine Tendenz vereinzelter Auftritte in den schweizerischen Musikzentren Basel, Bern oder Zürich beobachten, ohne dass sich gleich eine Reihe von mehreren Auftritten im selben Raum anschloss. Überblickt man Buschs internationale Konzerttätigkeit, so beschränkte sich diese bis 1933 auf die genannten vier Länder. Außerdem trat Busch immer wieder in Paris auf. Seine Tätigkeit in Frankreich beschränkte sich ganz auf die Hauptstadt. Nur selten ergaben sich Engagements in Straßburg und nur ganz vereinzelt in anderen Städten, etwa in Marseille. Die Niederlande bereiste Busch seit seiner frühen Tournee mit Max Reger immer wieder. Durchschnittlich einmal im Jahr konzertierte er in einer oder mehreren Städten dieses Landes. Dazu kamen Auftritte in Österreich, in erster Linie in Wien, im Umkreis seiner ehemaligen Wirkungsstätte. Konzerte in Prag ergaben sich nur punktuell, eine Tournee durch den Westen Russlands, namentlich nach Leningrad und Moskau, sogar nur ein einziges Mal, im April 1928.

Diese Situation veränderte sich ab dem Schicksalsjahr 1933 in auffälliger Weise. Dänemark, Schweden, Rumänien, Polen, Belgien, Portugal und – mit der einzigen Ausnahme eines Konzerts davor, im März 1929 – auch Ungarn (Budapest) gehörten nun neu zu Buschs Tourneepänen. Dazu kam eine einmalige Konzertreise nach Griechenland, Israel und Ägypten im Januar 1937. Nach einer ersten Tournee durch die USA im Winter 1931 bereiste Busch bereits im April 1933 und danach im Winter 1937–38 sowie im Frühjahr 1939 nochmals ausgiebig den nordamerikanischen Kontinent. Der Schluss liegt nahe, dass der Ausfall der Konzerte in Deutschland ab dem Frühjahr 1933 zu einer geographischen Ausweitung von Buschs Reisetätigkeit geführt hat. Eine ähnliche Verlagerung lässt sich nach dem Rückzug aus Italien im Herbst 1938 nicht mehr feststellen. Dafür war die Zeit bis zur Emigration in die Vereinigten Staaten im November 1939 zu kurz.

Auch die Wahl der Konzertorte innerhalb der Schweiz unterlag ab 1933 gewissen Veränderungen. Waren es vorher vor allem die größeren Städte Basel, Zürich, Bern, Winterthur, Luzern, Lausanne und Genf sowie mittelgroße Orte wie Biel, Vevey, St. Gallen, Aarau, Solothurn, Schaffhausen, Davos, St. Imier, Neuchâtel und Lugano, kamen ab 1933 Thun, Olten, Riehen, Zofingen, Ascona, Leysin, Baden, Kreuzlingen, Wädenswil, Locarno, Glarus, Trubschachen und Fribourg dazu. Statistisch gesprochen, empfingen ihn 12 der 32 verschiedenen Orte, in denen Busch vor dem Zweiten Weltkrieg auftrat, also mehr als ein Drittel, nach dem April 1933 zum ersten Mal. Selbstverständlich blieb er auch seinen früheren Konzertorten treu, ja besuchte sie nun noch etwas öfter als davor. Man kann Auftritte in kleineren Ortschaften auf Buschs zunehmend schwierigere pekuniäre Situation zurückführen. Mehr und mehr scheinen sich Engagements in zuvor nicht besuchten Orten auch mit Buschs zunehmender Integration in seiner neuen Heimat begründen zu lassen. Nichts spricht jedenfalls dafür, dass er solche Aufgaben mit weniger Anteilnahme erfüllte als Auftritte in den Zentren – im Gegenteil: Gerade die Konzertberichte aus peripheren Ortschaften brachten große Dankbarkeit für Buschs dortige Besuche deutlich zum Ausdruck.

Nach Buschs Rückkehr nach Europa im Mai 1947 konzentrierte er sich wieder auf die Städte, von denen aus er in den 1910er- und 1920er-Jahren seine Schweizer Karriere aufgebaut hatte. Von den kleineren Orten kamen einzig Olten im Oktober 1947 und Ascona im März 1948 und im April 1951 noch je einmal in den Genuss eines Konzerts des nun neuformierten Busch-Quartetts.

2. Besondere Konzerte und Konzertzyklen in Zürich und Winterthur

Die Organisation von Buschs Auftritten in der Schweiz war, hier wie andernorts, abhängig von den jeweiligen Institutionen und Agenturen. Zunächst waren es die städtischen Orchester, die Busch als Solisten zu ihren Abonnementskonzerten einluden. Daneben gab er aber bald auch Sonatenabende und Quartettabende in Zusammenarbeit mit diversen kommerziellen Konzertorganisatoren. Erst allmählich diversifizierten Orchestergesellschaften ihre Konzertreihen so weit, dass Busch auch in deren Kammermusikreihen auftreten konnte. Bis es so weit war, unterhielten Vereine wie die Basler Gesellschaft für Kammermusik oder Organisatoren wie die Zürcher Konzertgesellschaft AG ihre eigenen Konzertreihen, in denen sie auch ganze Serien unter Buschs Mitwirkung ermöglichten. Solche Zyklen galten gewöhnlich Beethovens sämtlichen Klavier-Violinsonaten oder dessen sämtlichen Streichquartetten.¹⁷⁷ So führte er im Oktober 1919 zusammen mit dem Pianisten Paul Otto Möckel in Winterthur an drei Abenden alle zehn Violinsonaten von Ludwig van Beethoven auf und wiederholte diesen Zyklus in Zürich im März 1920. Ähnliche Trilogien folgten im Mai 1932 in Zürich, im November 1932 bis Februar 1933 in Basel und im Oktober 1933 in Bern, jeweils zusammen mit Rudolf Serkin. Dabei hielt Busch an einer insgesamt symmetrischen Anlage mit je drei Sonaten in den beiden Rahmenkonzerten und vier im mittleren fest. Der erste Abend stellte Beethovens früheste und späteste Sonaten einander gegenüber. Den Abschluss der Konzertzyklen bildete jeweils die konzertante »Kreutzer«-Sonate. Waren in den früheren beiden Zyklen um 1920 auch die Konzerte in sich symmetrisch, mit zwei Sonaten aus Opus 30 als Rahmen des mittleren und zwei Sonaten in A-Dur als Anfang und Ende des letzten Konzerts, so entschied er sich 1932 für kontrastreichere Kombinationen der beiden *Sonaten* op. 23 und 24 im zweiten und der monumentalen *c-Moll-Sonate* op. 30 Nr. 2 gegenüber der »Kreutzer«-Sonate im dritten Konzert.

177 Siehe dazu die Liste der Konzerte von Adolf Busch in Zürich und Winterthur, unten S. 198–214.

Musikkollegium Winterthur

Mittwoch den 8. Februar 1933, in der Stadtkirche

Neuntes Abonnementskonzert

Leitung: Dr. Hermann Scherchen

Solist: Prof. Adolf Busch (Basel), Violine

Orchester: Das verstärkte Stadtorchester

Programm:

1. **Händel-Suite** (komponiert 1927) **Rurt Heiser**
1. Introductio: Allegro moderato (Leçons No. 1, Preludio). / 2. Allegro vivace
(7 Pièces, No. 2, Capriccio). / 3. Adagio (Suite No. 2, 3). / 4. Allegro
(Suite No. 3, 6; Suite No. 7, 1).
(geb. 17. März 1904 in Duisburg,
lebt daselbst)
Zum ersten Male
Klavier: Joseph Janti
2. **Konzert für Violine, Streichorchester und Continuo, E-dur** **Johann Sebastian Bach**
1. Allegro. / 2. Adagio. / 3. Allegro assai.
(geb. 21. März 1685 in Eisenach,
gest. 28. Juli 1750 in Leipzig)
3. **Sonate für Violine allein, g-moll** **Johann Sebastian Bach**
1. Adagio. / 2. Fuga: Allegro. / 3. Siciliano. / 4. Presto.
4. **Introduction und Chaconne für Orchester, op. 47** . . . **Adolf Busch**
(komponiert 1932) Uraufführung
(geb. 8. Aug. 1891 in Siegen,
Westfalen, lebt in Basel)

Anfang 7¹/₂ Uhr / Während der Musik bleiben die Eingänge geschlossen / Ende ca. 9 Uhr

Doranzeigen auf der Rückseite

1919/20

 I: Beethoven: Sonate D-Dur op. 12 Nr. 1; Sonate G-Dur op. 96; Sonate Es-Dur op. 12 Nr. 3

 II: Beethoven: Sonate c-Moll op. 30 Nr. 2; Sonate A-Dur op. 12 Nr. 2;
 Sonate a-Moll op. 23; Sonate G-Dur op. 30 Nr. 3

 III: Beethoven: Sonate A-Dur op. 30 Nr. 1; Sonate F-Dur op. 24; Sonate A-Dur op. 47 »Kreutzer«

1932/33

 I: Beethoven: Sonate D-Dur op. 12 Nr. 1; Sonate G-Dur op. 96; Sonate Es-Dur op. 12 Nr. 3

 II: Beethoven: Sonate F-Dur op. 24; Sonate a-Moll op. 23; Sonate A-Dur op. 30 Nr. 1;
 Sonate G-Dur op. 30 Nr. 3

 III: Beethoven: Sonate c-Moll op. 30 Nr. 2; Sonate A-Dur op. 12 Nr. 2; Sonate A-Dur op. 47 »Kreutzer«

Dreimal spielte das Busch-Quartett sämtliche Streichquartette von Beethoven: von November 1930 bis Februar 1931 im Konservatoriumssaal in Zürich, dazu beinahe parallel, vom November 1930 bis Mai 1931 im Hans-Huber-Saal in Basel und vom Oktober 1937 bis April 1938 im Kleinen Tonhalleaal in Zürich.¹⁷⁸ Busch behielt die einmal konzipierte Werkfolge für alle drei Zyklen bei:

1930/31, 1937/38

 I: Beethoven: Große Fuge B-Dur op. 133; Streichquartett G-Dur op. 18 Nr. 2;
 Streichquartett e-Moll op. 59 Nr. 2

 II: Beethoven: Streichquartett Es-Dur op. 74; Streichquartett D-Dur op. 18 Nr. 3;
 Streichquartett B-Dur op. 130

 III: Beethoven: Streichquartett c-Moll op. 18 Nr. 4; Streichquartett a-Moll op. 132;
 Streichquartett F-Dur op. 18 Nr. 1

 IV: Beethoven: Streichquartett cis-Moll op. 131; Streichquartett F-Dur op. 59 Nr. 1

 V: Beethoven: Streichquartett f-Moll op. 95; Streichquartett B-Dur op. 18 Nr. 6;
 Streichquartett Es-Dur op. 127

 VI: Beethoven: Streichquartett A-Dur op. 18 Nr. 5; Streichquartett F-Dur op. 135;
 Streichquartett C-Dur op. 59 Nr. 3

Eine ganz besondere Konzertreihe erlebte das Zürcher Publikum von März bis Mai 1929: In fünf so genannt Populären Konzerten trug Busch in Zusammenarbeit mit Volkmar Andreae und dem Tonhalleorchester insgesamt drei-

¹⁷⁸ Offensichtlich bevorzugten Busch und seine Kammermusikpartner gemischte Programme. Darum wurde kein anderer Komponist Gegenstand einer ähnlich enzyklopädischen Gesamtdarstellung, weder Mozart noch Reger. Einzig die drei Violinsonaten von Brahms innerhalb eines einzigen Abends führten Busch und Serkin in der Schweiz zweimal auf, dabei stets in chronologischer Reihenfolge: am 24. September 1933 in Thun und am 20. März 1935 in Basel.

zehn Violinkonzerte von zehn verschiedenen Komponisten vor. Jedes Konzert enthielt eines der großen Violinkonzerte (von Brahms, Busoni, Mendelssohn, Beethoven, Reger) und eine konzertante Komposition kleineren Formats (Schumanns *Fantasie* op. 131, Viottis berühmtes *a-Moll-Konzert*, Violinkonzerte von Kreutzer [d-Moll], Mozart [D-Dur, KV 218]), und jeder der fünf Abende wurde mit einem Concerto von Johann Sebastian Bach eröffnet, den *Brandenburgischen Konzerten* Nr. 2, 5 und 1, dem *E-Dur-Violinkonzert* und der *h-Moll-Ouvertüre*. Diese Reihe verstand sich durchaus als Gegenstück und Fortsetzung ähnlicher Populärer Konzerte zehn Jahre zuvor: Im Frühjahr 1919 hatte Ferruccio Busoni »die Entwicklung des Klavierkonzerts« ebenfalls fünf Abende lang zelebriert und fünfzehn Konzerte von Bach bis zu seinem eigenen, monumentalen *Concerto* op. 39 aus dem Jahr 1903 gespielt.¹⁷⁹ Bei Busch stand jedoch weniger die chronologische Entwicklung der Gattung im Vordergrund als die Darstellung besonders bemerkenswerter Einzelwerke unter den Violinkonzerten der Vergangenheit. Darum verzichtete er gerne auf sein eigenes *a-Moll-Violinkonzert* op. 20 zu Gunsten seines Leib- und Magenstücks, des *A-Dur-Konzerts* von Max Reger.

Besondere Höhepunkte in Buschs Zürcher Konzerttätigkeit stellten auch persönliche Jubiläen dar. Das erste galt gar nicht ihm selbst, sondern seinem Freund Volkmar Andreae. Im letzten Abonnementskonzert der Saison 1930/31 feierte Zürich den Abschluss von Andreaes 25. Konzertsaison. Der Jubilar selbst dirigierte Werke von Komponisten, die ihm besonders nahe standen: Berlioz' *Ouvertüre zu »King Lear«* und Bruckners *Achte Sinfonie*, und dazwischen begleitete er den Tenor Julius Patzak im *Liederzyklus »Li-tai-pe«* op. 37 (1931) aus seiner eigenen Feder. Busch ließ es sich nicht nehmen, neben Konzertmeister Willem de Boer am vordersten Pult der ersten Violinen mitzuwirken, »seinem Freunde damit die schönste Auszeichnung erweisend«.¹⁸⁰

Dreieinhalb Jahre später, am 1./2. Oktober 1934, feierte Busch sein »25jährig[s] Künstlerjubiläum« im ersten Abonnementskonzert der Tonhalle-Saison 1934/35. Damit gedachte er des Konzertes zu seinem Studienabschluss

179 25. Februar: Bach: *Concerto* d-Moll BWV 1052 (in Busonis Bearbeitung); Mozart: *Klavierkonzert* c-Moll KV 491, Hummel: *Klavierkonzert* Nr. 4 h-Moll op. 89; 11. März: Beethoven: *Klavierkonzert* Nr. 1 C-Dur op. 15; Mozart: *Klavierkonzert* A-Dur KV 488; Beethoven: *Klavierkonzert* Nr. 5 Es-Dur op. 73; 25. März: Schumann: *Klavierkonzert* a-Moll op. 54; Mendelssohn: *Klavierkonzert* Nr. 1 g-Moll op. 25; Weber: *Konzertstück* f-Moll op. 79; Saint-Saëns: *Klavierkonzert* F-Dur Nr. 5 op. 103; 8. April: Brahms: *Klavierkonzert* d-Moll op. 15; Liszt: *Klavierkonzert* Nr. 2 A-Dur; Rubinstein: *Klavierkonzert* Nr. 5 Es-Dur op. 94; 29. April: Liszt: *Totentanz* (erste Fassung); Busoni: *Concerto* op. 39 (KIV 247). Jelmoli 1929, S. 27f.

180 Ernst Isler, Andreae-Jubiläum, in: NZZ 152, Donnerstag, 30. April 1931, Blatt 5, Abendausgabe No. 811, S. [1].

in Köln (14. Juli 1909) und der ersten öffentlichen Auftritte in Bad Pyrmont (22. Juli 1909) und Kiel (6. Januar 1910), mit denen er seine Karriere als Solist begonnen hatte. Dass Busch dieses Jubiläum in Zürich feierte und nicht etwa in der Nähe seines neuen Wohnortes, also in Basel, spricht für seine Verbundenheit mit dem Zürcher Musikleben, der Tonhalle und besonders deren Leiter Volkmar Andreae:

I. Abonnementskonzert

Busch und Beethoven

Busch und Beethoven – das ist eine Begriffsverbindung geworden, an deren innerer Logik niemand zu zweifeln wagt. Es gibt Musiker, die brauchen ein bestimmtes Reservat, um sich als reproduzierende Künstler ganz entfalten zu können. Zu diesen Naturen gehört Adolf Busch. Sein Musizieren hat sich stets zu Beethoven bekannt, und selbst die nahen persönlichen Beziehungen, die ihn mit der Kunst und dem Leben seines Mentors Max Reger verbanden, vermochten den Anteil des großen Sinfonikers am künstlerischen Werdegang des berühmten Geigers und Quartettführers nicht zu schmälern. Buschs Wirkung im intimeren Milieu und in die Ferne bleibt Beethoven a priori verpflichtet, und wenn er jetzt anlässlich seines 25jährigen Künstlerjubiläums mit dem Violinkonzert aller Violinkonzerte in die Zürcher Tonhalle kam, so vollzog sich damit sozusagen eine künstlerische Notwendigkeit. Der Wahl dieses Werkes (das manchen aus der jüngeren Generation gerade durch Busch nahegebracht worden sein mag) zur Eröffnung unsrer Abonnementskonzerte liegt aber auch noch eine tiefere Bedeutung zugrunde. Keinem andern Klassiker hält der Zürcher so sehr die Treue wie seinem unentbehrlichen Beethoven. Und daß man bei solch festlichem Anlaß gern den Namen des Lieblingskomponisten mit demjenigen des Lieblingsinterpreten zusammenbringt, ist eine ganz natürliche Konklusion. Zudem sind ja Adolf Busch (oft auf Kosten andrer großer Geiger) in der Tonhalle stets besondere Rechte eingeräumt worden, was ihn aus Dankbarkeit wohl auch bewogen haben wird, unsre Stadt mit dem offiziellen Vollzug des Jubiläumsaktes zu beehren.

Busch und Beethoven – diese beiden Schlagworte genügten, um unser Publikum einmütig für den Eröffnungsabend zu gewinnen. Die Lücken unrühmlichen Angedenkens im Saale schlossen sich, und Beethovens Klangzauber wirkte sich aus in seiner Mensch zu Menschen bindenden, weltverbrüdernden und enthusiastisierenden Macht. Beethovens opus 61 und seine Wiedergabe durch Adolf Busch ist längst zu einer Tateinheit geworden, an der es nichts zu rütteln und zu bemängeln gibt. Zugegeben, daß auch eine andere, ich möchte sagen leichtfüßigere Auffassung möglich ist (französische Geiger hauptsächlich bevorzugen sie); bei Busch

aber, wenn man etwa an die echt deutsche Innerlichkeit denkt, womit er das Largetto erfüllt, scheint das typisch Beethovensche in dem zu ungeheurer Popularität gelangten Stück dennoch »richtiger«, weil instinktiver erfaßt worden zu sein. Jedenfalls handelt es sich da um ein Werk, das er sich als Mensch und Künstler völlig zu eigen gemacht hat und das man, in solch lauterer Absicht, in solch edler Tonschönheit vorgetragen, nie mehr vergißt.¹⁸¹

Am 26. Oktober 1938, also viereinhalb Jahre später feierte das Musikkollegium Winterthur das 25. Jahr der Zusammenarbeit mit Adolf Busch als gern gesehenem Solisten und Partner.¹⁸² Busch spielte an diesem Abend dasselbe Werk, mit dem er am 25. Februar 1914 zum ersten Mal in Winterthur und in der Schweiz überhaupt öffentlich aufgetreten war, Mozarts *A-Dur-Konzert* KV 219. Im Anschluss an das Konzert veranstaltete das Musikkollegium eine Nachfeier, in der Präsident Georges Zellweger¹⁸³ im Namen der Vorsteherschaft das Wort ergriff, dem Jubilar dankte und ihn hochleben ließ:

Meine Damen und Herren!

Unserer Zusammenkunft im Sitzungszimmer der Vorsteherschaft des Musikkollegiums kommt insofern eine besondere Bedeutung zu, als es gilt, Herrn Dr. Adolf Busch, den Solisten des heutigen Symphoniekonzertes in unserem Kreise herzlich willkommen zu heissen und sein fünfundzwanzigstes Winterthurer Künstlerjubiläum zu feiern.

Hochverehrter Herr Dr. Busch! Als Sie am 25. Februar 1914, saisonmässig also vor fünfundzwanzig Jahren, in einem unserer Symphoniekonzerte mit Mozarts Violinkonzert in A-dur debütierten, machten Ihr Spiel und Vortrag einen sehr starken, nachhaltigen Eindruck auf die Zuhörer. Sie waren ein schlanker Jüngling, überhaupt eine sympathische Erscheinung, ein Kompliment, das auch heute noch seine volle Berechtigung hat. Ob man wollte oder nicht, man musste Ihnen aufrichtig eine grosse Zu-

181 Fritz Gysi, I. Abonnementskonzert. Busch und Beethoven, in: *Tages-Anzeiger* 42, Mittwoch, 3. Oktober 1934, Nr. 232, 6. Blatt, S. [11]. Siehe auch die beiden Rezensionen aus *SMZ* bzw. *NZZ* (in der Einleitung), S. 13–15.

182 Siehe auch Briefdurchschlag vom 21.4.1938, in dem Werner Reinhart den 26. Oktober als Konzerttermin anbot, einen Programmvorschlag unterbreitete und anfügte: »Ich glaube, es werden im Herbst gerade 25 Jahre her sein, seit Sie bei uns mit dem A-dur Konzert von Mozart debütierten, sodass [es] also für Sie und uns auch eine Art Jubiläum wäre!« (CH-Ws, Dep MK/14). Siehe auch Lothar Kempster, Das Musikkollegium Winterthur 1920–1953, in: Kempster 1959, S. 311.

183 Der Fabrikant und begeisterte Geiger Georges Zellweger war von 1902 bis 1952 Mitglied der Vorsteherschaft des Winterthurer Musikkollegiums, 1902–20 als Schriftführer, 1920–26 als Vizepräsident, 1926–38 als Präsident. Kempster 1959, S. 187, 399, 414, 433, 436.

kunft prophezeien, und blicken wir auf die ersten fünfundzwanzig Jahre Ihrer künstlerischen Laufbahn zurück, so können wir feststellen, dass unsere Prognose sich in herrlicher Weise als richtig erwiesen hat. Sie sind oft unser Gast gewesen und haben uns durch Ihre reife Kunst mit der Darbietung der unvergänglichen Werke der Violinliteratur als Solist und mit Sonaten und Ihrem Quartett als Kammermusiker weihenvolle Stunden bereitet. Ich glaube, nicht zu viel zu sagen, wenn ich erwähne, dass sich kaum ein Geiger in den Herzen der Musikfreunde einen so grossen Platz erobert hat wie Sie. Auf welchen Faktoren beruht diese Erkenntnis und Wertschätzung? Fürs erste machen Sie stets den Eindruck eines im besten Sinne des Wortes ernst zu nehmenden Künstlers. Ein Künstler Ihres Formates muss über eine schlackenlose Technik verfügen, damit er die zu interpretierenden Werke unbehindert frei gestalten kann. Diese Technik zu erringen ist harte Arbeit, sie zu erhalten erfordert immer wieder Arbeit und Kampf. Sie haben Ihre Technik nicht nur zu erhalten, sondern zu intensivieren gewusst, ohne die edle Linie des Spiels zu beeinträchtigen. Aber Ihrem Spiel eignet noch etwas ganz anderes, das den Kontakt zwischen Ihnen und dem Auditorium herstellt und Begeisterung auslöst. Ich meine Ihre Musikalität. Die Musikalität ist genial, sie ist eine Gabe des Himmels, sie ist in ihrer Nutzanwendung der Leitstern für klassische Auffassung und Wiedergabe eines Musikstückes. Ihr Künstlererfolg beruht also auf der glücklichen Synthese der im Spielmechanismus liegenden Möglichkeiten und der durch Ihre Musikalität befruchteten Interpretationskunst.

Wir haben Ihre bisherige Carrière mit lebhaftester Anteilnahme verfolgt. Ihr Stern ging auf, als man noch nichts vom grossen Krieg und seinen Umwälzungen ahnte. Auch für Sie kamen bittere Stunden, aber sie vermochten den Arbeitseifer, die Pflege der hohen Musik und den Glauben an Ihre Mission in Ihnen nicht zu ersticken, und wir danken Ihnen für den hohen Genuss, dessen Sie uns heute wieder haben teilhaftig werden lassen. Es hat uns auch aufrichtig gefreut, dass Sie seit einigen Jahren in steigendem Masse in England Fuss gefasst haben und mit dem Ehrendoktor der Universität Edinburgh ausgezeichnet wurden. Die Engländer sind ein musikliebendes Volk. Es gibt zwar auf dem Kontinent nicht wenige, die ihnen reges Musikempfinden absprechen wollen. Dennoch ist es Tatsache, dass sie sich einer grossen Musikpflege schon in vorpuritanischer Zeit rühmen konnten und im achtzehnten Jahrhundert, angeregt durch Händel und zahlreiche Besuche anderer berühmter zeitgenössischer Musiker und Komponisten, eine Renaissance erlebten, die glanzvoll war und Schule machte. Ich kenne die Musikverhältnisse Englands durch langjährigen Aufenthalt sehr genau und kann Sie, hochverehrter Herr Busch, versichern, dass Ihr Künstlertum in seiner Echtheit in jenem Lande einen festen Boden haben wird.

Nachdem Sie heute abend wiederum so herrlich vor uns musiziert haben, geziemt es sich, dass ich auch Ihres Begleiters, des hochverehrten Herrn Dr. Scherchen, gedenke. Dr. Scherchen hat mit ganz wenigen Ausnahmen bei Ihren hiesigen solistischen Gastspielen das Begleitorchester dirigiert, so auch wieder heute, und ich spreche ihm für seine sichere Stabführung den wärmsten Dank der Vorsteherschaft des Musikkollegiums aus. Die Sinfonietta für Orchester von Reger, die Dr. Scherchen im heutigen Konzert zu Gehör brachte, stand dem Programm besonders gut an und bedeutet für ihn ein Ruhmesblatt.

Hochverehrter Herr Dr. Busch! Sie stehen in der Vollkraft Ihres Lebens, und wir hoffen alle zuversichtlich, dass Sie nach dem so glücklichen Abschluss der ersten fünfundzwanzig Jahre Ihrer Künstlerlaufbahn mit neuem, frischem Mut in den folgenden fünfundzwanzig Jahren den Geigenbogen führen und Ihre herrliche Stradivari erklingen lassen werden; denn Sie haben den Menschen noch viel Erhabenes zu offenbaren. Damit wollen wir auch der Hoffnung Ausdruck geben, dass Sie noch oft unser Gast sein werden.

Ich erhebe mein Glas, trinke auf Ihr weiteres erfolgreiches Künstlertum sowie auf Ihr und Ihrer sehr verehrten Familie Wohl und lade die Anwesenden ein, mir nachzufolgen.¹⁸⁴

Unbekannt ist, wie Busch auf solche Ehrbezeugungen reagierte. Dass ihn mit Winterthur aber mehr verband als bloße Gastkonzerte, kann als gesichert gelten.¹⁸⁵ Immerhin hatte er dem Orchester und dessen ständigem Gastdirigenten Hermann Scherchen ein großes Orchesterwerk gewidmet, und mit dem *Spiritus rector* des Musikkollegiums Werner Reinhart verband ihn eine besondere Freundschaft.¹⁸⁶

Am 3. Oktober 1939, knapp ein Monat vor seiner Emigration, feierte die Tonhalle-Gesellschaft Buschs hundertsten Auftritt in Zürich.¹⁸⁷ Wie diese Zählung zustande kam, liegt im Dunkeln, denn tatsächlich handelte es sich

184 Zur Feier des fünfundzwanzigjährigen Künstlerjubiläums von Herrn Dr. Adolf Busch 1913/14 – 1938/39, Winterthur, den 26. Oktober 1938, Der Sprecher: [hs.:] Georges Zellweger. CH-Ws, Dep MK 939/44.

185 Darum überwies er nach dem Konzert »sein Honorar von 1000 frs der Unterstützungskasse für Orchestermitglieder«, worauf sich Quästor Reinhart und Aktuar Gubler brieflich bei ihm bedankten: »Wir werden es nicht vergessen, daß Ihre Kunst dieselbe Quelle, denselben Ursprung in der menschlichen Würde und Güte hat, wie auch Ihre Donation aus diesen heute so gefährdeten Werten herrührt. Genehmigen Sie, hochverehrter Herr Doktor, den Ausdruck unserer herzlichen Bewunderung.« Grütters o. J., S. 473 (31.10.1938).

186 Siehe dazu unten, Frieda Buschs Briefwechsel mit Werner Reinhart, S. 173–188.

187 Siehe dazu den Konzertbericht von Ernst Isler, oben S. 15f. (Einleitung).

um Buschs 110. Auftritt in Zürich.¹⁸⁸ Mag die Zählung auch fragwürdig sein, so deutet doch vieles daraufhin, dass man in Zürich den Konzerten von Adolf Busch als Solist wie auch als Kammermusiker stets hoffnungsvoll entgegen sah und sich durchaus bewusst war, dass man in dieser Stadt ausnehmend häufig in den Genuss von Darbietungen des großen Geigers kommen durfte. Darum war Buschs »Jubiläum« doch zumindest eine Erwähnung im Konzertprogramm und dem darauf folgenden Zeitungsbericht wert.¹⁸⁹ Busch garnierte das Jubiläum mit einem weniger bekannten *Violinkonzert* von Mozart (G-Dur, KV 216) und mit der solistischen Darbietung der *Partita* d-Moll von Johann Sebastian Bach mit der ausladenden *Ciaccona*, die auf dem internationalen Parkett längst Buschs bevorzugtes Solostück geworden war, mit dem sein Name in zunehmendem Maße anscheinend unvermeidlich verbunden wurde.¹⁹⁰

188 Adolf Busch trat bei diesem Konzert zum 89. Mal in der Tonhalle auf. Zuvor hatte er zudem sechzehnmal im Konservatoriumssaal, dreimal im Fraumünster und zweimal im Stadttheater gespielt. Davon waren 63 Konzerte Veranstaltungen der Tonhalle-Gesellschaft gewesen, 19 waren von der Konzertgesellschaft AG, drei von der Konzertdirektion Hüni und ein einziges von der Konzertdirektion Kantorowitz organisiert worden. Außerdem hatten 14 Konzertankündigungen auf den Vorverkauf bei Kuoni und Hug & Co verwiesen.

Nach diesem Datum trat Busch nur noch in den beiden Sälen der Tonhalle auf, wobei sieben Konzerte von der Tonhalle-Gesellschaft und vier von der Konzertgesellschaft AG veranstaltet wurden.

189 Sogar Fritz Gysi, der zur Galligkeit neigende Rezensent des *Tages-Anzeigers*, musste sich dieser Tatsache beugen: »Mit unserem ersten regulären und erfreulicherweise ausverkauften Orchesterkonzert war ein Künstlerjubiläum verbunden. Es betraf Adolf Busch, der mit diesem Datum sein hundertstes Auftreten in Zürich registrieren konnte. Was sich in dem verflossenen Vierteljahrhundert (es liegt genau zwischen dem Ausbruch zweier Weltkriege) in Sachen Busch und Consorten alles ereignet hat, können wir hier nicht näher erörtern, sondern müssen uns als dankbare Mitgenießer mit der Feststellung begnügen, daß von der nie gänzlich unterbrochenen hiesigen Tätigkeit des weltbekannten Geigers auf das zürcherische Musikleben ganz besondere Anregungen und Belebungen ausgegangen sind, betreffe es das Quartettspiel, das eigentliche Virtuosenkonzert oder sonstige Anlässe. Immer hatte Adolf Busch das Publikum auf seiner Seite, das ihm denn auch jetzt, an seinem Ehrentag, treueste Gefolgschaft leistete. [...]« Fritz Gysi, I. Abonnementskonzert, in: *Tages-Anzeiger* 47, 5. Oktober 1939, Nr. 234, 2. Blatt, S. [5].

190 Buschs letzte Konzerte fanden beide in Basel statt: vor der Emigration in die USA, am 31. Oktober 1939, sowie seine allerletzten Konzerte am 17./18. Dezember 1951.

III. Konzerte im Spiegel der Rezensionen

Er gehört nicht zu denjenigen Modernen, die den innern Kontakt mit den Klassikern verloren haben. Darum wirkt sein Spiel bei uns jedesmal erziehend und bildend.¹⁹¹

1. Frühe Konzerte in den Berichterstattungen der *Schweizerischen Musikzeitung*

Bereits in den ersten fünf Jahren seines Wirkens in den Sinfoniekonzertreihen der größeren Deutschschweizer Städte bildeten sich gewisse Stereotypen bei der Bewertung und der Beschreibung von Buschs solistischem Spiel aus. Dass Adolf Busch bereits in den ersten Jahren seines Auftretens in der Schweiz ein ausgereifter Musiker war, darüber waren sich alle Rezensenten einig. Otto Uhlmann stellte Buschs ersten Auftritt in Winterthur im Februar 1914 unter das Motto des Klassischen, das sich darin gezeigt habe, dass der junge Geiger »nicht nur nach dem Höchsten strebt, sondern auch imstande ist, seine hohen Absichten in die Tat umzusetzen«.¹⁹² »Abgeklärtheit des Tons« und die Eigenschaft, sich »nie zu Uebertreibungen hinreissen« zu lassen waren dazu die Mittel. Andererseits bewunderte der Rezensent den »zündende[n] Rhythmus« und Buschs Fähigkeit zu differenzieren in »ausdrucksvollem Wechsel zwischen dem Kräftigen und Weichen«, was ihm ermöglichte, dass Mozarts *A-Dur-Konzert* »in reiner Klarheit und Schönheit« erstrahlte. »Reinheit« ist eine im Zusammenhang mit Buschs Interpretation häufig auftretende Kritikervokabel. Von »Reinheit der Tongebung, der vorbildlichen Bogenführung, der verständnissinnigen Phrasierung« sprach auch Ernst Isler, der Rezensent des ersten Konzerts in der Zürcher Tonhalle im Oktober 1914, und er scheute sich nicht, ein auch später gerne wiederkehrendes Wort über das Verhältnis von Mozarts Komposition und Buschs Reproduktion zu prägen: »Künstler

¹⁹¹ wg., Korrespondenzen, Basel, in: *SMZ* 64, 1924, 30f.

¹⁹² Otto Uhlmann, Korrespondenzen [...] Winterthur, in: *SMZ* 54, 1914, S. 192.



Das Busch-Trio um 1927: Adolf Busch, Rudolf Serkin, Hermann Busch

und Werk wurden völlig eins.«¹⁹³ Ein gutes Jahr später konstatierte er dieses »Ineinanderfliessen von Werk und Wiedergabe«, das er als Konsequenz aus der »Natürlichkeit« von Buschs »Anhingabe an die Musik« und dem Vermeiden jeglichen »virtuosen Elan[s]« »als Selbstzweck« deutete.¹⁹⁴ Dadurch konnte Busch seiner Meinung nach die unterschiedlichen Facetten der Musik »in so verschiedenartiger Beleuchtung« zur Darstellung bringen. Der Rezensent des Konzerts vom November 1915 in Bern bewunderte denn auch, wie Busch das Mendelssohn-Konzert »mit temperamentvoller Kraft und prickelnder Leichtigkeit«¹⁹⁵ anpackte, und in Basel übertrug im Februar 1916 Samuel Edmund Breil diese Charakterisierung von Buschs Spiel auf den Künstler selbst, indem er dessen »Wärme und Ueberzeugungskraft, jugendliches Feuer und Gemühtiefe«¹⁹⁶ hervorhob. Noch grundsätzlicher wurde Ernst Isler im Oktober 1916, wenn er konstatierte, »wie er [Busch] die reich verstreut-

193 Ernst Isler, Korrespondenzen [...] Zürich, in: SMZ 54, 1914, S. 350.

194 Ernst Isler, Korrespondenzen [...] Zürich, in: SMZ 55, 1915, S. 211.

195 Rz., Korrespondenzen [...] Bern, in: SMZ 55, 1915, S. 263.

196 S. E. Breil, Korrespondenzen [...] Basel, in: SMZ 56, 1916, S. 89.

ten Schönheiten des Werkes aufblühen liess, mit urmusikalischem Temperament zu steigern vermochte«,¹⁹⁷

Im Herbst 1916 prägte Breil als erster Schweizer Rezensent das Wort von der geistigen Durchdringung¹⁹⁸ des Werkes durch den Interpreten. Damals handelte es sich um Regers *Violinkonzert*, dessen Solostimme Busch »mit der ihm eigene[n] siegreichen Kunst und Kraft« aufführte. »H. W.« beobachtete, wie Busch im Januar 1917 Brahms' *Violinkonzert* in »Vornehmheit«¹⁹⁹ und »ohne jede Aufdringlichkeit« spielte und so zu »reinstem Stil des Ausdrucks« fand, während Isler dann im Oktober mit dem Stabreim »Temperament und [...] technische[s] Rüstzeug«²⁰⁰ eine griffige Formel zu finden hoffte, und Breil noch im selben Monat ausrief: »Der Techniker und der Musiker halten sich bei Busch die Wage [sic].«²⁰¹ »G. A. B.«, der Rezensent des neunten Basler Sinfoniekonzerts im Februar 1918, stellte Buschs Auffassung in einen geschichtlichen Rahmen und nannte nochmals die wesentliche Züge seines Geigenspiels:

Beethovens Violinkonzert haben wir noch selten so vollendet schön und durch und durch klassisch spielen hören wie von Adolf Busch (Wien), der, was die Interpretation klassischer Werke der Violinliteratur anbelangt, das Erbe Joachims angetreten hat und es getreulich, ganz in des Meisters Geist, verwaltet. Frei von Hast, durchgeistigt, getragen von tiefs-ter Inbrunst spielte der Solist seinen Part, gross und innig im Ton, vollendet in der Technik.²⁰²

Der Winterthurer Rezensent »O. U.« fasste sich kürzer: »Der hervorragende Interpret hat uns die Poesie und Schönheit des Soloteils herrlich erschlossen.«²⁰³ Zum Beweis des Gesagten gingen die allermeisten Berichterstatter in ihren Texten von den eigenen Einschätzungen direkt zur Feststellung über, wie sehr die Aufführungen auf die unmittelbare Begeisterung der Zuhörenden gestoßen seien und herzliche und dankbare Beifallskundgebungen ausgelöst hätten.

In den Sinfoniekonzerten jener Zeit galt es noch als völlig normal, dass der Solist eines klassischen oder romantischen Konzerts anschließend noch ein

197 Ernst Isler, Korrespondenzen [...] Zürich, in: *SMZ* 56, 1916, S. 286.

198 S. E. Breil, Korrespondenzen [...] Basel, in: *SMZ* 56, 1916, S. 324.

199 H. W., Korrespondenzen [...] Bern, in: *SMZ* 57, 1917, S. 22.

200 Ernst Isler, Korrespondenzen [...] Zürich, in: *SMZ* 57, 1917, S. 295.

201 S. E. Breil, Korrespondenzen [...] Basel, in: *SMZ* 57, 1917, S. 295.

202 G. A. B., Korrespondenzen [...] Basel, in: *SMZ* 58, 1918, S. 65.

203 O. U., Korrespondenzen [...] Winterthur, in: *SMZ* 58, 1918, S. 111.

Werk ohne Begleitung darbot. Bei Adolf Busch war dies entweder eine Satzfolge aus Bachs Violinsoli oder, im Zusammenhang mit den Gedenkfeierlichkeiten für den jüngst verstorbenen Max Reger, dessen *Chaconne* in g-Moll für Violine allein op. 117 Nr. 4. Auch in den Bemerkungen zu Buschs Solospiel stellten sich bald gewisse stereotype Vokabeln ein. So lobte Otto Uhlmann im Februar 1914 »Grösse und Kraft«, »grossartige Technik« und »Tonreichtum« in Buschs Wiedergabe des Präludiums (Adagio) und Fuge aus Bachs *C-Dur-Sonate* BWV 1005.²⁰⁴ Sein Zürcher Kollege Isler musste zwar eingestehen, dass Busch »keine Schwierigkeiten« kenne, schrieb aber, »dass man dem reinen Glanze seiner Tongebung etwas mehr Herbheit hätte wünschen mögen«.²⁰⁵ Solche Postulate oder gar negativen Bemerkungen, auch nur zu einem Detail von Buschs Spielweise, bilden innerhalb der Berichte über Buschs Konzerte die absolute Ausnahme. Manchmal ist man geradezu erleichtert, dass solche kritischen Stimmen inmitten allen Lobes überhaupt laut wurden.

Ab 1915 setzt sich unter den Rezensenten die Meinung durch, dass Buschs Wiedergabe von Solowerken vor allem auf »Grösse« und »Orgelfülle«²⁰⁶ angelegt sei und er diese in »großen Bildern«²⁰⁷ zur Anschauung brachte mit dem Ziel »den monumentalen Bau des Werkes monumental nachzubilden«,²⁰⁸ wobei »Klarheit des Aufbaues, gediegene Schönheit der Formen und tief verinnerlichte Wärme des Ausdrucks« als Mittel dazu dienten. Isler sprach im Oktober 1916 im Falle von Buschs Aufführung von Regers *Chaconne* op. 117 Nr. 4 von »Geschlossenheit und Monumentalität bei grösster Differenzierung der 30 Variationen«,²⁰⁹ und der Basler Kritiker »r.« berichtete von der Darbietung der Bach'schen »D-Moll-Partita mit der berühmten Chaconne in wundervoller Klangdifferenzierung und prächtigem Aufbau«.²¹⁰

Bemerkenswert aber bleibt, zu welch superlativischen Bezeichnungen schon für den noch jugendlichen Adolf Busch die Rezensenten der 1910er-Jahre bereit waren. Dass man einem noch nicht 23 Jahre alten Musiker nachrühmte, »etwas Klassisches hatte auch das Spiel des Solisten, trotz seiner Jugend«,²¹¹ ist doch erstaunlich. Bei seinem ersten Auftritt in der Zürcher Ton-

204 Otto Uhlmann, Korrespondenzen [...] Winterthur, in: *SMZ* 54, 1914, S. 192.

205 Ernst Isler, Korrespondenzen [...] Zürich, in: *SMZ* 54, 1914, S. 350.

206 Ernst Isler, Korrespondenzen [...] Zürich, in: *SMZ* 55, 1915, S. 211.

207 Ernst Isler, Korrespondenzen [...] Zürich, in: *SMZ* 55, 1915, S. 211.

208 Rz., Korrespondenzen [...] Bern, in: *SMZ* 55, 1915, S. 263 (Rz.)

209 Ernst Isler, Korrespondenzen [...] Zürich, in: *SMZ* 56, 1916, S. 286.

210 r., Korrespondenzen [...] Basel, in: *SMZ* 56, 1916, S. 339.

211 O. U., Korrespondenzen [...] Winterthur, in: *SMZ* 54, 1914, S. 192.

halle lernte man bereits »einen geradezu idealen Mozartspieler kennen«.²¹² Ein gutes Jahr darauf wurde er in Zürich gar als »eminente[r] Geiger«²¹³ begrüßt, und im Februar 1919 berichtete Ernst Isler schließlich vom »Auftreten des Geigers, vielleicht des größten unserer Zeit, Adolf Buschs«²¹⁴ – für einen erst 28 Jahre alten Musiker wahrlich eine Auszeichnung.

2. Kritiken aus der *Neuen Zürcher Zeitung* als Interpretationsdokumente

In der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg zeichneten sich die Rezensionen in den Tageszeitungen durch beachtlichen Umfang und Ausführlichkeit aus. Der Raum, den sie beanspruchen durften, ermöglichte einfühlsame Darstellungen oder gar metaphernreiche Umschreibungen der Werke als auch der Interpretationen. Gewisse Aussagen, die den Stand des damaligen musikhistorischen Wissens illustrieren, mag man heute belächeln, aber der blumige Stil, reich an Adjektiven, erlaubte der Leserschaft eine intensive und detaillierte Auseinandersetzung mit dem Gebotenen. Freimütig wurden allzu lange Programme gerügt oder es wurde offen eingestanden, wenn wegen vorgerückter Stunde ein Werk nicht mehr angehört werden konnte.

Was die Musikkritik jener Tage von der heutigen unterscheidet, ist die Art und Weise der Auseinandersetzung mit der neueren Musik, die deren Ambivalenzen unmissverständlich zur Sprache brachte. Es konnte auch vorkommen, dass der Rezensent angesichts einer Wiedergabe von Max Regers *Sonate für Violine und Klavier* c-Moll op.139 bekannte: »Diesen unauslöschlichen Eindruck mir rein zu bewahren, verließ ich das Konzert, das noch Brahms' d-Moll-Sonate brachte.«²¹⁵ Vor der Ära Schuh nahm man in der *Neuen Zürcher Zeitung* eine durchaus anti-modernistische Haltung ein, von der auch die Werke der Wiener Avantgarde betroffen waren. Andererseits bemängelte man durchaus auch das traditionsverhaftete Repertoire eines Adolf Busch.

212 Ernst Isler, Korrespondenzen [...] Zürich, in: *SMZ* 54, 1914, S. 350.

213 Ernst Isler, Korrespondenzen [...] Zürich, in: *SMZ* 55, 1915, S. 211.

214 Ernst Isler, Korrespondenzen [...] Zürich, in: *SMZ* 59, 1919, S. 71.

215 Ernst Isler, Konzertbericht [...] Konzert Busch-Möckel (15. Mai), in: *NZZ* 139, Freitag, 17. Mai 1918, Zweites Abendblatt, No. 652, S. [1].



Das Busch-Quartett um 1940: Adolf Busch, Gösta Andreasson, Hermann Busch, Karl Doktor

Vielleicht nicht die Kenntnis einer einzelnen Rezension, aber zweifellos die Zusammenschau diverser Berichte der Aktivitäten einer Musikerpersönlichkeit innerhalb eines größeren Zeitraums, wie etwa die Zürcher Kritiken von Adolf Buschs Konzerten in den 1920er- und 1930er-Jahren, vermögen eine Ahnung von Vorzügen und Eigenheiten einer persönlichen Interpretationsweise zu vermitteln. Vergleicht man mehrere Begutachtungen von verschiedenen Interpretationen ein und desselben Werks, so gewinnt man – bei einigermaßen eingehender Werkkenntnis – durchaus eine Anschauung von deren klanglichen Realisierungen. Angesichts einerseits der Ausführlichkeit solcher Pressemitteilungen und andererseits der oft realitätsfernen Qualität damaliger Tondokumente, ist man versucht zu glauben, dass solch kritische Texte oftmals aussagekräftiger sind als die erhaltenen Aufnahmen. Hinzu kommt, dass viele Einspielungen von Adolf Busch erst in den 1940er-Jahren zustande gekommen sind, als die technische Perfektion seines Spiels laut manchen Berichten gelegentlich hinter seine früheren konzertanten Leistungen zurückfiel.

Eine Auslegeordnung des damals über Busch Gesagten stellt unabdingbar auch jene Autoren und ihre zum Teil notwendigerweise rasch entstandenen

Texte zur Diskussion. Im Zentrum der folgenden Lektüre steht vor allem die *Neue Zürcher Zeitung*, die als Tageszeitung von überregionaler Bedeutung besondere Sorgfalt auf Konzertrezensionen verwandte und dazu den nötigen Raum zur Verfügung stellte.

Symptomatisch für die Schwierigkeiten, Busch in die Interpretationsgeschichte einzuordnen, ist eine lange nach seinem Tod erschienene Replik des Musikkritikers Fritz Muggler auf eine Radiosendung von Georg-Albrecht Eckle. Aus Mugglers kurzem Einwurf wird ohne Weiteres klar, worum es geht: um die Frage, ob Busch einen romantischen Künstlertypus oder eher denjenigen neusachlicher Werktreue repräsentierte. Damit verbunden ist auch die Frage, ob beim Geiger subjektive Freiheiten oder aber das Festhalten an der alleinigen Autorität des Notentextes, damit also eine gewisse Objektivität, überwiegen.

Dass für Busch der Begriff des sauberen, soliden »Handwerks« wichtig war, so wie gleichfalls für den wenig jüngeren Paul Hindemith, hätte wohl in einen weiteren Rahmen gestellt werden müssen: den des sachlichen Stils, des Werkbundgedankens, der Werktreue, und damit der Reaktion auf gefühlstriefende Romantik. Eckle ist im Irrtum: Busch ist kein Romantiker, und er spielte auch nur die sachlichsten der Romantiker, Brahms und Reger, die beide, jeder auf seine Weise, stark klassizistische Komponenten aufweisen. Das Spiel von Busch wie dasjenige von Serkin ist ausgesprochen unromantisch: kaum ein Ritardando, kaum irgendwelche Tempoveränderungen der Dehnungen, auf der Geige keinerlei Portamenti, sehr wenig Vibrato, das Spiel fast trocken. So entstanden »Interpretationen«, die diesen Begriff kaum verdienten, weil sie nichts anderes als korrekte, aber durchaus auch musikalisch korrekt erlebte Wiedergabe der Musik anstrebten, Aufführungen von einer extremen Durchsichtigkeit, zugleich Schlichtheit, nicht aber eigentlich Distanziertheit, wie Eckle es nannte.²¹⁶

Obwohl Eckle Busch anscheinend eher als Verkörperung eines romantischen Künstlertypus' aufgefasst hatte, plädierte Muggler für eine Sicht des Musikers Busch als anti-romantischen Vertreter einer wie auch immer gearteten Sachlichkeit und damit – so könnte man extrapolieren – als entfernten Vorläufer einer historisch informierten Aufführungspraxis. Eine adäquate Einordnung

216 Fritz Muggler, Am Radio gehört. Adolf Busch und seine Musikergruppen, in: *NZZ* 204, Donnerstag, 13. Januar 1983, Nr. 10, S. 48.

liegt wohl irgendwo zwischen diesen beiden extremen Positionen. Dass diese nicht ganz problemlos vorzunehmen ist, wussten schon die schweizerischen Rezensenten zu Buschs aktiver Zeit. Es liegt auch gar nicht im Interesse dieser kursorischen Lektüre, zu einer abschließenden Beantwortung solcher Fragen zu gelangen, vielmehr soll die Fülle der damaligen Beobachtungen die Vielschichtigkeit von Buschs Künstlerschaft belegen.

Dass Objektivität im Falle Buschs nicht mit einer Abwesenheit von Interpretation gleichzusetzen ist, wie Mugglers Anführungsstriche – »Interpretationen« – suggerieren, zeigt eine frühe Rezension von Walter Haeser nach der Aufführung der beiden späten *Streichquartette* op. 132 und op. 131 von Beethoven:

Wenn es für einen galt, und wenn einer befähigt war, nur den Schwingungen einer jenseits alles Bewußten liegenden Welt zu lauschen, so war es Beethoven und zumal der Beethoven, dem ein äußerlich grausam scheinendes Geschick mehr, wie jedem andern, den feinen Sinn für die schwingenden Stimmen des Unbewußten geöffnet hatte. Weil er in eine fremde Welt tauchte, mußte sein Schaffen die oft seltsame, selbstverständlich in der äußern Gestalt die Schrift des Meisters tragende Form annehmen, nicht weil er Tiefsinniges ausdrücken wollte, sondern weil er Wundersames gestalten mußte. Kunst und Verdienst der Interpretation solcher Offenbarungen, die jeder rationalen Deutung schweigen, ist es, nicht durch grell beleuchtende Subjektivität den Zauber des Jenseitigen zu durchbrechen; die Verschmelzung bescheidener Objektivität und einfühlungsbereiten Mitschwingens, wie sie den Vortrag des Busch-Quartetts dieser Höhen- oder Tiefen-Kunst gegenüber auszeichnete, barg daher jene Macht, die die Zuhörer in die Sphäre des Mitschwingens erhob und zu begeistertem Dank an die Künstler hinriß.²¹⁷

Dass eine Interpretation eines bedeutenden Kunstwerks der Vergangenheit mehr ist als nur die genannte »Verschmelzung bescheidener Objektivität und einfühlungsbereiten Mitschwingens«, musste schon den Zuhörern von Buschs frühesten Auftritten in Zürich bewusst geworden sein. So schrieb Ernst Isler über Buschs erste Zürcher Wiedergabe des *Violinkonzerts* von Johannes Brahms:

217 Walter Haeser, Konzerte, in: NZZ 142, Dienstag, 15. März 1921, Zweites Morgenblatt, No. 392, S. [1].

Zu einer Technik, die nicht nur im restlosen Ueberwinden der Schwierigkeiten, sondern in der Unterordnung unter die Gedanken der Musik ihre höchste Aufgabe sieht, gesellt sich in Buschs Spiel eine Kraft des Ausdrucks im Geigentechnischen und im Reinmusikalischen, im Kantablen, im Charakteristischen, die zusammen mit seinem außergewöhnlichen Vermögen, ein Werk nicht nur zu überblicken, sondern auch in der Interpretation fest zusammenzufassen, es in den einzelnen Teilen zu vollem Rechte kommen zu lassen und dabei doch den Blick über das Ganze nicht zu verlieren, mit seinem suggestiven Willen ein ganzes Orchester sich untertan zu machen, das so seltene Idealbild des reproduzierenden Künstlers ergibt. Es war herrlich, Busch derart in Brahms Kunst aufgehen zu sehen, und mehr als manche Transkription würde eine solche Interpretation die dauernde Verkettung der Namen des Komponisten und des Adepten verdienen. Eine solche Verbindung vollzieht sich jeweiligen nachhaltiger in der Erinnerung dankbarer Zuhörer. Wer Busch gehört hat, wie er das Hauptthema intonierte, die Energie seiner Doppelgriffe vernahm, den Schmelz des Spiels in der Kantilene, jenen Gottesfrieden fühlte, als das Hauptthema nach der Kadenz erschien, Zeuge war, wie Busch die Wärme und Innigkeit der Stimmung des herrlichen Orchestergesanges des Adagio weiterführte und dann im Finale mit ungeheurem Temperament, hinreißend, fiebernd in jedem Detail gestaltete und aus der Kadenz heraus zur Stretta des Schlusses zwang: der wird unwillkürlich beim Wiederhören dieses meisterlichen Werkes sich Buschs Interpretation erinnern. So schafft sich auch der reproduktive Künstler einen bleibenden Platz.²¹⁸

Was die Kritiker nicht müde wurden, in ihren Rezensionen zu betonen, war Buschs Fähigkeit, sich auf jedes individuelle Werk ganz neu einzustellen, ja sogar im Verlauf eines einzigen Konzertabends immer wieder neue Gefühlswelten zu eröffnen. Den Eindruck einer solchen Erörterung vermittelt auch die Rezension eines einzigen Konzertes, in dem drei Violinsonaten unterschiedlichen Zuschnitts von Beethoven gespielt wurden:

In die Reihe der verflossenen und der kommenden Beethoven-Abende fügte sich der Sonaten-Abend (27. April) von Adolf Busch und Rudolf Serkin schönstens ein. Den herrlichen Geiger haben wir schon einmal im Vortrag sämtlicher Violin-Klavier-Sonaten Beethovens (mit P.O. Möckel zusammen) genossen. Diesmal vereinigte sein Programm die drei

218 Ernst Isler, in: Feuilleton. Konzerte. 1. Abonnementskonzert (7. Okt.), in: NZZ 140, Freitag 10. Oktober 1919, Zweites Abendblatt, No. 1558, S. [1].

bedeutendsten Violinsonaten Beethovens, die, mit Ausnahme der in c-Moll, auch die letzten dieser Gattung des Meisters sind: die pathetische in c-Moll Op. 30, die frühlinghafte letzte in G-Dur Op. 96 und die virtuose in A-Dur Op. 47. Des Geigers Name und Beethovens Anziehungskraft zogen die Hörer in Scharen herbei; genußvoll gingen sie auf in der herrlichen Welt, die Busch mit seinem Partner in ihrem ganzen Reichtum und in der ganzen Größe und Tiefe ihrer Gedanken erschloß. In der leidenschaftlichen c-Moll-Schöpfung umfing die Genießenden gleich der volle heiße Atem des Werkes. Die Wucht des Thematischen in der Durchführung und in der Reprise war großartig. Den Weg der Klage des Adagio führte Buschs herrliche Kantilene; mit der Dämonie des Humors im Scherzo kontrastierte köstlich das lustige Nachbummeln des Kanons im Trio. Im Mittelteil des Finales loderte das künstlerische Feuer des Vortrages heiß empor. Die im Ensemble völlig konforme, natürliche und urgesunde Interpretation erschien dem Werk kongenial.

Einen ganz andern Stil der Musik und der Wiedergabe erschloß der Vortrag der zehn Jahre später entstandenen, letzten Violin-Klavier-Sonate Beethovens. Da nähert sich der Meister in vielen Partien der Intimität eines Schumann. Das Technische ist von gelöstester Art und so erschien es auch im Spiel der beiden Künstler. Das unaufhörliche Sprießen des ersten Satzes verdichtete sich in der Durchführung und in der Coda zu wunderbarer Stimmung, die nur von der ergreifenden, andächtigen Weihe des Vortrages des Adagio übertroffen wurde, das wie der Dank eines Genesenen an die Gottheit berührt. Als großartiger Kontrast geht gestärkt daraus das Scherzo hervor und überläßt bald das Feld den Variationen des Finales, das in Schubertscher Gemütlichkeit wundersame Charakter- und Gefühlssaiten erklingen läßt. Busch und Serkin waren in der Ausführung dieser Sonate schlechthin unübertrefflich. – Zum Schlusse zogen sie ihre dankbaren Hörer noch in den Bann der genialen Kreutzer-Sonate mit ihrer höchstgesteigerten Virtuosität der Ecksätze, für die Busch der berufenste Interpret war und Serkin sich ihm bewundernswert ebenbürtig zeigte. Die Wucht des Temperaments des ersten Allegro wirkte gleich hinreißend wie der Esprit des Vortrags des Finales, dazwischen die Klangbilder der Variationen des herrlichen F-Dur Gedankens in vielgestaltiger Veränderung aufleuchteten. In solch erschöpfender Interpretation kann auch in einem ausgiebig gefeierten Beethoven-Jahr des Meisters Tonsprache nie genug vernommen werden. Herzlichster Dank den beiden Künstlern.²¹⁹

219 Ernst Isler, Konzerte, in: NZZ 148, Dienstag, 3. Mai 1927, Blatt 2, Morgenausgabe, Nr. 732, S. [1].

In allen Konzertberichten scheint ein Grundzug von Buschs kammermusikalischen Auftritten durch: das geradezu ideale Gleichgewicht von Virtuosität und kammermusikalischer Verinnerlichung, von artistischer Selbstdarstellung und werkimmanenter Konversation. Innerhalb einer Abfolge von Violinsonaten aus verschiedenen Epochen konnte diese Gewichtung von Werk zu Werk anders ausfallen:

Tartinis sogenannte Teufelstriller-Sonate stand im Mittelpunkt. Von ihr und ihrer Wiedergabe ging ein Eindruck aus, der für die Hörer unvergeßlich bleiben wird. Was für eine Diabolik steckt doch in den Allegrosätzen dieser Sonate des beginnenden 19. [recte 18.] Jahrhunderts, wie fällt da das »Satanische Gedicht« des 20. Jahrhunderts ab, das am Abend vorher gehört werden konnte. Mit großem, glühendem, der Schönheit aber nie entbehrenden Ton setzte Busch zur Sehnsucht der Kantilenen des Largo an, ließ in dem darauffolgenden Allegro erste Hexenkünste mit prachtvoller Eleganz aufblitzen, worauf dann, mehr angestachelt als darniedergehalten von der Ruhe eines zweiten Gesangsgedanken, die musikalischen und violinistischen Teufeleien des zweiten Allegro mit seiner in der Stimmung beängstigenden großen Kadenz den Hörer mit einer Kunst und einer dämonischen Gewalt der Wiedergabe gefangen nahmen, daß das Staunen ob dieser Musik und ihrer kongenialen Interpretation gleich groß war. Nur die Freiheit eines völlig über der Technik stehenden Künstlers von höchster musikalischer Gestaltungskraft läßt eine solch exzeptionelle Leistung zu. Damit hatte Busch in weiser Selbstbeherrschung seinem virtuoson Drange genüge getan; was er weiter bot, war Kammermusik intimen Gepräges in innigstem Zusammengehen mit dem Partnerinstrument. Die Gewalt seiner musikalischen Darstellungsweise war aber auch hier so stark, daß jene Hörer, die mehr ein solistisches Hervortreten von diesem Abende erwarteten, auf ihre Rechnung kamen.²²⁰

Nach Meinung der Zürcher Rezensenten hat Busch in seinen vielschichtigen Auseinandersetzungen mit den Emotionsgehalten der einzelnen Werke seines Repertoires zu Deckungsgleichheiten von Werk und Wiedergabe gefunden, welche ihn als Subjekt gleichsam in den Hintergrund treten ließen. So heißt es genau ein Jahr später in Walter Haesers Worten:

220 Ernst Isler, Konzerte, in: *NZZ* 144, Dienstag, 16. Januar 1923, Abendblatt, Nr. 69, S. [1].

Buschs Geigenspiel ist im Grunde mit zwei Wörtchen zu charakterisieren, zwei schwerwiegenden allerdings, die das Geheimnis aller wahren musikalischen Ausübung umfassen: »es klingt« möchte man als Motto über seine Kunst setzen. Ihm hat sich das Geheimnis jeder letzten technischen Vollendung erschlossen, das Geheimnis der Loslösung des Tones von der materiellen Gebundenheit an das tonerzeugende Instrument. Wir stehen – und das ist das befreiende Beglückende dieser Kunst – nicht mehr unter dem Eindruck: da spielt jemand, da tönt eine Geige, sondern wir hören und fühlen frei schwebende Töne, wir empfangen das im Klingen lebend gewordene Kunstwerk selber. Das Irrationale aller echten Kunst hat sein unbeschwertes Vehikel gefunden, es kann frei schwingen und ahnungsschaffend an unsere Seele klingen. Diese ganze, seltene Kunst, die in ihrer, man möchte sagen transzendenten Belebtheit sich nur einer Künstlernatur erschließt, der die technische Beherrschung gleichsam als natürliche Frucht aus dem warmen Erleben der musikalischen Welt erblüht – diese seltene Kunst ist auch, soweit das in der pianistischen Sphäre möglich ist, dem Partner des Geigenkünstlers eigen.²²¹

Interessanterweise ist in den Berichten von Busch-Serkin-Sonatenabenden nicht nur von der völligen Übereinstimmung der beiden Musiker die Rede, sondern Buschs Festhalten an einem bestimmten Ideal wurde auch dann gelobt, wenn sein jugendlicher Begleiter diesem noch nicht nachzukommen verstand:

In der vorletzten Klavier-Violinsonate von Mozart, der in A-Dur (Köch. Verz. 526), hätte man vom Klavier aus eher eine weniger plastische, klanglich leichtere Einstellung vernehmen mögen. Nicht daß Mozart kräftige Herausarbeitung etwa nicht erträgt, doch man kann dem beschwingten Geiste dieser Musik leicht etwas beimischen, was ihr nicht eigen ist. Das Geheimnisvolle des Andante wurde entschieden ein wenig beeinträchtigt und die Eleganz des Rondo gelegentlich zu sehr ins Robuste umgewandelt. Den richtigen Mozartton hielt aber Busch herrlich fest; frisch und froh, angenehm unsentimental führte er den Eingangssatz, betonte das Gedankenvolle des Andante und unterbrach das Prickelnde des Rondo mit einer ganz wundervoll gespielten Geigenkantilene.²²²

221 Hsr. (= Walter Haeser), in: *NZZ* 145, Mittwoch, 16. Januar 1924, Zweites Morgenblatt, Nr. 72, S. [1].

222 Ernst Isler, Konzerte. Sonatenabend Busch-Serkin, in: *NZZ* 146, 1925, Sonntag, 1. Februar 1925, Blatt 7, Zweite Sonntagsausgabe, No. 167, S. [1] (Interpunktion geringfügig ergänzt).

Als besonders inspirierend wurden jene Momente empfunden, in denen es zu einem Ausgleich der verschiedenartigen Charaktere beider Künstler gekommen war. Mit den Jahren entfiel der Eindruck einer Begegnung zweier Persönlichkeiten und stellte sich das Gefühl einer völligen Einmütigkeit unter den beiden Partnern ein:

Adolf Busch hat als Partner nun Rudolf Serkin, mit dem ihn seit Jahren engste Kunstfreundschaft verbindet. Von der Meisterschaft der Auffassung und Durchführung ihrer Aufgabe gab der erste Abend, Montag den 2[.] Mai, genußvollsten Begriff. Wie zur Wiedergabe solistischer Werke haben sich die beiden Beethovens Duo-Sonaten zu eigen gemacht. Sie spielen sie ohne Noten, völlig vom Geiste dieser Musik geleitet. Was dieser Geist bei Technikern vom Range Buschs und Serkins auslöst, das wird bei den vielfach konzertanten, musikalisch sprühenden Werken zum Genuß für sich. Tritt das Seelische Beethovens dazu, dann wird Busch stets groß und mit ihm hier Serkin. Das vollendetste Ensemblespiel vernimmt man. Nichts scheint ausgeklügelt, nirgends ist dem einen, noch dem anderen Vortragenden der Vorrang gelassen. Keine äußerliche Stileinstellung wird empfunden, und doch herrscht in allem der Ton, der gehört werden muß, der von Beethovens Musik gleichgestimmte Klang.²²³

Etwas komplizierter waren die Interaktionsmöglichkeiten zwischen den vier Mitgliedern des Busch-Quartetts, sei es im ersten Jahrzehnt mit Paul Grümmer als Cellisten, sei es später mit Hermann Busch. Für Ernst Tobler war eine geradezu ideale Einheitlichkeit unter den Mitwirkenden die Voraussetzung für eine Eigenart im Spiel des Busch-Quartetts, die über bloße Interpretation hinausging:

Die all diese Klänge zum Leben erweckten, zeigten sich wiederum als Meister des kammermusikalischen Zusammenspiels. Aus einem Geist, aus einem Künstlerwillen heraus wurde hier geschaffen, und der Tiefe, der Wesenhaftigkeit des geistigen Erfassens entsprach auch der Reichtum des musikalischen Ausdrucks und die künstlerische Zucht, sich dieses Reichtums vornehm und sinnvoll zu bedienen. In der agogischen Gelöstheit des Vortrages, der im Innersten von zauberhafter Straffheit belebt war, in der bis ins Feinste hineindringenden klanglichen Abstufung in den verschiedenen Stimmungen prägte sich diese geistvolle Nachschöp-

223 Ernst Isler, Konzerte, in: *NZZ* 153, Dienstag, 3. Mai 1932, Blatt 7, Abendausgabe, No. 819, S. [1].

fung aus, vor allem aber in der wundervollen Einordnung jedes einzelnen Gliedes in das musikalische Gesamtbild, wie man sie selbst bei erstklassigen Quartetten nur selten zu hören bekommt. Episoden wie der Schluß (Allegretto comodo) des Es-Dur-Quartetts Op.127, der a-Moll-Gesang aus Op.59 Nr.3, das As-Dur-Trio oder der Scherzo-Mittelsatz aus Op.18 Nr.4 sind in ihrem unnennbar schönen Klanggewebe unvergesslich. Da verriet sich tief eindrucklich das lebendige feinsinnige Künstlertum dieses Ensembles, das nicht so sehr durch glattpolierten Glanz des Zusammenwirkens, als weit eher durch seine Vollendung im Sinne einer idealen Improvisation mit der ganzen Kraft künstlerischer Unmittelbarkeit den dankbaren Hörer gefangen nahm.²²⁴

Diese »ideale Improvisation« stand nun aber keineswegs im Widerspruch zum Gebot der Werkimmanenz der einzelnen Quartettvorträge, sondern stellte den extremen Glücksfall einer Interpretation im Sinne einer sozusagen entfesselten Neuschöpfung des jeweiligen Streichquartetts dar, die gegebenenfalls selbst offensichtliche Defizite in den Hintergrund treten ließ:

Dem Busch-Quartett, das mit dem Pianisten Rudolf Serkin zusammen am 11. Mai konzertierte, dankte die zahlreiche Zuhörerschaft tiefste Eindrücke. Wirklich, man fühlte sich diesem Ensemble, das aus lauterster Musikalität schöpfte und ohne Eitelkeiten noch Umschweife aufs Wesentliche ging, wiederum im Innersten verpflichtet, und man sah es gerne nach, wenn gelegentlich etwa eine klangliche Sprödigkeit oder Herbigkeit unterlief. Denn hier war es der Geist, der rein und kraftvoll sich offenbarte. Ihm gab man sich beglückt hin.²²⁵

Solche Einmütigkeit unter den vier Quartettspielern, gelegentlich auch liebevoll als die »Busch-Leute« apostrophiert, war die Konsequenz aus langjähriger, intensiver Probenarbeit und Auftrittserfahrung, welche freilich ganz der Initiative, Planung und Anleitung des Primgeigers unterstanden.²²⁶

224 E. Tb. (Ernst Tobler), Konzerte, in: NZZ 148, Mittwoch, 13. April 1927, Blatt 5, Mittagsausgabe, No. 621, S. [1].

225 Ernst Tobler, Konzerte, in: NZZ 149, Montag, 14. Mai 1928, Blatt 6, Abendausgabe, No. 884, S. [1].

226 Eine seltene, zweifellos auf das Busch-Quartett und seinen gestrengen Primarius gemünzte Gegenmeinung lieferte 1945 ein ungenannter »Laie«: »Man muss ja auch bei Konzerten in kleinem Rahmen den Künstlern genug Charaktereigentümlichkeiten verzeihen, denn es ist eine Merkwürdigkeit, dass auch viele grosse Künstler neben der musikalischen Darbietung gleich noch ihre persönlichen Nöte demonstrieren. Erwähnt sei das an jedem Abend wiederkehrende Phänomen eines berühmten Ensembles, in dem neben andern zwei Brüder wirken. Das Spiel war meistens vollendet. Man war glücklich, den Alltag zu vergessen und ganz im Reiche der Musik zu leben. Doch mit konstanter Bosheit gab es in jedem Satz eine kleine Meinungsverschieden-

Es bedarf über die Vortragskunst des Buschquartetts eigentlich keines Wortes mehr: ist jeder der Mitwirkenden ein ausgezeichnete Künstler seines Faches, der ganz im Sinne des Begründers des Quartetts sein Instrument in delikatester Tonqualität zu verwenden weiß, so lebt zugleich das Ensemble so ganz im Geiste des musikalischen Führers Adolf Busch, daß alles und jedes, was von diesem seltenen Klangorganismus ausgeht, wie die einheitlich gefühlte und gewollte Aussprache einer Persönlichkeit wirkt. Und es ist nur natürlich, daß es von solcher zugleich technisch über jeden Zweifel, jede Spannung erhabenen Darbietung wie ein erlösendes Fluidum seelischer Beruhigung ausstrahlt.²²⁷

Noch etwas unverblümter formulierte dies Ernst Isler, vier Jahre später, im April 1928:

Die Stärke des Quartetts der Herren Adolf Busch, Costa [sic] Andreasson, Karl Doktor und Paul Grümmer, das am 25. April wieder einmal bei uns konzertierte, liegt in der Persönlichkeit des Primgeigers. Selbstverständlich sind auch seine Quartettgenossen bedeutende Künstler (mit andern würde sich Adolf Busch nicht zusammentun), aber von einem durch stetes Zusammenarbeiten gefestigten, einheitlichen Ensemble kann doch nicht die Rede sein. So liegt der Reiz ihrer Vorträge weniger in einer bis ins Kleinste ausgeglichenen, klanglich homogenen, speziellen Quartettkunst als in dem ungemein Persönlichen und Musikalischen, das vom Primgeiger ausgeht und in den drei andern Künstlern lebendiges Echo findet.²²⁸

Basis solchen Wirkens, solcher Zusammenarbeit, solcher Interpretationskunst ist, wie immer wieder betont wurde, die »Hingabe«,²²⁹ »völlige Hinga-

heit zwischen den Brüdern, die mit Zischen und leisem Schimpfen von Seiten des älteren und mit verlegenem Erröten von Seiten des jüngeren demonstriert wurde. Während Jahren, bis das Ensemble auswanderte, spielte sich dieser Vorgang in jedem Konzert mehrmals ab, man könnte meinen, aus lauter Boshaftigkeit oft in den wehevollsten Augenblicken. Man ist im Banne der Musik, dem einen missfällt etwas, er zischt, der andere fährt zusammen, das Publikum fährt zusammen, die Stimmung ist verfliegen, in Gedanken überlegt man sich, wie einem hier ein Streit aus der frühesten Kinderstube demonstriert wird.« Dirigenten und Solisten. Die musikalische Interpretation in der Schweiz, Sonderbeilage zum *Schweizer Echo* 25, 1945, Nr. 6 (Juni), S. 7.

227 Hsr. (Walter Haeser), Feuilleton. Konzerte, in: *NZZ* 145, Montag, 31. März 1924, Erstes Abendblatt, No. 476, S. [1].

228 Ernst Isler, Zum Jubiläum von Volkmar Andreae, in: *NZZ* 152, Montag, 30. April 1928, Blatt 2, Morgenausgabe, No. 786, S. [1].

229 Ernst Tobler, Feuilleton. Konzerte, in: *NZZ* 150, Mittwoch, 23. Januar 1929, Blatt 2, Morgenausgabe, No. 134, S. [1].

be«, ²³⁰ »restlose Hingabe« ²³¹ an Komponisten und Werke, ja sogar »Liebe«. ²³² Die Vorzüge von Buschs Einfühlungsvermögen und sicherem Instinkt für Gefühlswerte und formale Strukturen konnte gegebenenfalls sogar zu einer Nobilitierung ansonsten umstrittener Kompositionen führen:

Viel Liebe hat Brahms in seiner glücklichen Thuner Zeit auch an sein Konzert für Violine und Violoncello verwendet, schon um damit sein Zerwürfnis mit Joachim zu beheben, und der holde zweite Gedanke des ersten Satzes hat seinem Werben um Freundesliebe auch Erfüllung bringen müssen. Trotzdem vermochte sich Brahms hier nicht auf die freie Höhe seines Violinkonzertes hinaufzuschwingen. Die Handhabung zweier Soloinstrumente in der Konzertform hat Brahms zu außerordentlich interessanten Maßnahmen verlockt, in Höhepunkten vereinigen sich die beiden zu einem einzigen von geradezu chorischer Kraft, doch über die technische Meisterschaft, über eine nicht wenig von Wagner beeinflusste Leuchtkraft des Orchesters hinaus vermögen die Leitgedanken an sich doch nicht genügend zu fesseln. Es bedurfte schon der Kunst von Adolf Busch, und der ihr gleichgestimmten, wenn auch nicht immer ebenbürtigen seines Bruders Hermann Busch, den konzertanten Teil aus einer gewissen Schwere herauszureißen. ²³³

Für sein unverdrossenes Eintreten für Regers Instrumentalwerke, besonders für dessen *Violinkonzert* (entstanden 1907/08) ²³⁴ wurde Busch immer wieder gelobt, selbst wenn seine Bemühungen nicht immer von durchschlagendem Erfolg gekrönt waren. So wurde seine Interpretation dieses Werks immer wieder als Rettungsversuch eines letztlich problematischen Experiments eines achtbaren Komponisten gewürdigt. So heißt es im Mai 1929 zum Abschluss der Konzertreihe, in der Busch an fünf Abenden zehn Violinkonzerte vortrug und die er mit der Aufführung von Regers »Riesenbaby« ²³⁵ abschloss:

²³⁰ Ernst Isler, Konzerte, in: NZZ 153, Sonntag, 12. Februar 1932, Blatt 7, Zweite Sonntagsausgabe, No. 265, S. [1].

²³¹ Alfred Schlatter, Konzertbericht. Zweites Abonnementskonzert, 16./17. Oktober, in: NZZ 137, Montag, 23. Oktober 1916, No. 1689, Erstes Abendblatt, S. [1].

²³² Ernst Isler, Konzerte, in: NZZ 143, Sonntag, 5. Februar 1922, Fünftes Blatt, No. 164, S. [1]; Ernst Isler, Konzerte. II. Abonnementskonzert (15. und 16. Okt.), in: NZZ 149, Donnerstag 18. Oktober 1928, Blatt 6, Abendausgabe, No. 1898, S. [1]; Ernst Isler, Konzerte, in: NZZ 159, Sonntag, 3. April 1938, Blatt 10, Zweite Sonntagsausgabe, No. 600, S. [1]; Ernst Tobler, Konzerte, in: NZZ 159, Donnerstag, 20. Oktober 1938, Blatt 2, Morgenausgabe, No. 1845, S. [1].

²³³ Ernst Isler, Brahms-Zyklus, in: NZZ 154, Donnerstag, 23. März 1933, Blatt 2, Morgenausgabe, No. 516, S. [2].

²³⁴ Brief von Max Reger an Henri Hinrichsen vom 13. Oktober 1908. Popp/Shigihara 1995, S. 261.

²³⁵ Ausspruch Regers im Brief an Henri Hinrichsen vom 13. Oktober 1908. Popp/Shigihara 1995, S. 261. Siehe

Leicht wäre es ihm gefallen, dankbarer zu wählen, aber eine Natur wie Busch, dem das Beste in der Musik gerade gut genug ist, verleugnet sich nicht, umso weniger, als sie die Gabe besitzt, auch das Unzulängliche zugänglich zu machen. Im Vortrag des beinahe eine Stunde dauernden, kaum auf Momente pausierenden, mit dem Orchester eng verwachsenen Soloparts hat er eine imponierende Künstlertat vollbracht, erfüllt von heiligstem Glauben und reinstem Schöpferwillen, von einer Glut des Gestaltens, die in ihren Bann ziehen mußte. An Dr. Andrae und seinem Orchester aber hatte er künstlerische Hilfe, die in glücklichster Weise mitwirkte, die engverschlungenen Fäden dieser Musik zu entwirren, ihren wunderbaren Musikstrom zu klären, und die auch meisterlich bestrebt war, das sinfonische Gewebe derart bloßzulegen, daß die Prinzipalstimme in der Ueberfülle der Musik nicht unterging. Der herrlichen Momente der beiden ersten Sätze sind so viele, sie sind so tief ans Herz greifend, daß sie keiner besonderen Erwähnung und Bestätigung bedürfen. Für die Tat dieser Wiedergabe und zusammenfassend für die des ganzen Zyklus dankten die Hörer Adolf Busch in minutenlangen Ovationen.²³⁶

Ein prekäres Wort, das im Zusammenhang mit Buschs Konzerten in der Schweiz immer wieder auftaucht, ist dasjenige der Vergeistigung. Ernst Islers ausführlicher Bericht über Buschs Vortrag von Beethovens *Violinkonzert* im Januar 1928 ist im Grunde ein Versuch, den Begriff der Vergeistigung zu umschreiben:

Durch Adolf Buschs Vortrag von Beethovens Violinkonzert wurde dem Abend ereignishafte Bedeutung verliehen. Erbittet man von dem begnadeten Geiger immer und immer wieder dieses Konzert, so sagt das nur, daß man von höchster Kunst mehr als ein »Fröhlichsein in der Musik« ersehnt, von ihr mehr als nur unterhalten sein will. Wenn die Massen zu höchster Kunst in solchen Scharen heranströmen, dann wollen wir sie dazu nur herzlich beglückwünschen. Und wenn der Musiker, der stündlich in seiner Materie aufgeht, von dem Ereignis solch unvergleichlichen Einswerdens von Schaffen und Nachschaffen im Innersten gepackt wird, dann muß man derart begnadetes Künstlertum segnen. Aber nicht nur das Kunstempfinden, auch der Kunstintellekt kommt bei solchem Musizieren auf seine Rechnung, wenn er, wie an diesem Abend, bemerken kann, wie ein Berufener von Jahr zu Jahr an demselben Werk wächst; wenn er inne wird, wie Beethoven in Busch eine Geistigkeit herrlichster Art wach

auch Ernst Tobler, Konzerte, in: *NZZ* 159, Donnerstag, 20. Oktober 1938, Morgenausgabe, No. 1845, Blatt 2, S. [1].

236 Ernst Isler, Konzerte, in: *NZZ* 150, Donnerstag, 16. Mai 1929, Blatt 9, Abendausgabe, No. 942, S. [1].

macht, nicht allein alle Fasern des Gefühls. Manchem Beethoven-Klavirtitanen täte es gut, Busch jetzt zu hören, wie er den Humor des Rondo vergeistigt, daß man glaubt, der Dionysiker reiche dem Apolliniker die Hand. Geht dadurch und durch die Klarheit und Natürlichkeit alles technisch Umschreibenden, wie es Busch im ersten und im dritten Satz gibt, auch nur das Geringste verloren von dem Seelischen dieses Tongemäldes? Noch mehr als früher scheint Busch befähigt, selbst Unausgesprochenes ihm zu entlocken. Daß kein Meister der Geige Busch heute im Vortrag dieses Violinkonzertes gleichkommt, das fühlt der letzte Hörer; jede neue Begegnung mit dieser Kunst wird zum Erlebnis. Auch die Mitausführenden, Kapellmeister und Orchester, fühlen sich durch solche Kunstentfaltung gehoben und zu einem Mittun bewogen, das Bestes in ihnen in Bewegung setzt, ihren Anteil am Werk zur wirklichen Stütze für den Solisten werden läßt. Das anerkannte Busch deutlich, indem er Volkmars Andrae mit an die Rampe zog, teilhaftig werden ließ der Begeisterung des kaum endenwollenden Beifalls, der ihm entgegenklang. Kommt Busch wieder und bringt wieder das Violinkonzert aller Violinkonzerte, so werden auch wieder dieselben Massen sich einfinden, um das Werk von ihm wiederum als ein Unvergängliches, ewig Neues, als ein Gnadengeschenk der Kunst in Empfang zu nehmen.²³⁷

Vergeistigung erscheint in den Rezensionen immer wieder als Gegenbegriff zur Virtuosität, die häufig mit negativen Untertönen angeführt wurde, ganz im Gegensatz zu Ernst Islers Bericht von Buschs Duo-Abend mit Rudolf Serkin vom 19. April 1934, in dem Sonaten von Mozart, Beethoven und Reger zur Aufführung gekommen waren:

An diesem nicht leicht zu vergessenden Abend rivalisierte die jugendliche, fast romantisch anmutende Keckheit des Mozartschen Finales mit dem ins Virtuose schießenden Frohmut des Beethovenschen Finales. Gewiß allgemein wurde Adolf Buschs herrlicher Gesang von Regers wundervollem D-Dur-Largo als Höhepunkt des Abends empfunden, doch das schattenhafte, nächtlich belichtete Scherzo und die neun vergeistigten Variationen des Finales, die süßen Lockrufe des Allegretto (IV. Variation) und der inbrünstige, klassische As-Dur-Gesang der vorletzten Variation ganz besonders gelangen den Künstlern nicht weniger meisterhaft.²³⁸

²³⁷ Ernst Isler, Konzerte. 7. Abonnementskonzert (16./17. Januar), in: NZZ 149, Freitag, 20. Januar 1928, Blatt 4, Mittagsausgabe, No. 107, S. [1].

²³⁸ Ernst Isler, Konzerte, in: NZZ 155, Sonntag, 22. April 1934, Blatt 7, Zweite Sonntagsausgabe, No. 711, S. [1].

Was Adolf Busch manchmal erreicht hat, glich einer Erhebung des Publikums über den Alltag hinaus, ja geradezu einer Entführung in eine Gegenwelt. Dies gelang ihm als *Spiritus rector* des Busch-Quartetts wie als Solist:

Das Violinkonzert von Brahms hörten sie von Busch in unserem 8. Abonnements-Konzert (1. Februar), wie es erschöpfender wohl nicht gegeben werden kann. Die großen, zum Teil widerhaarigen technischen Probleme besiegt in des Geigers Vortrag ein feuriger Künstlerwille; des eminent Konzertanten wird man kaum auf einen Moment bewußt. Von der ersten Note des Solisten an ist man eingesponnen in den musikalischen Zauber dieser Sinfonie mit obligater Violine, man spürt wohl das Treibende des nachschaffenden Künstlerwillens, aber man geht mit dem Spielenden im Werk auf. Erst wenn die Klänge verrauscht sind, wird man der Großtat eines derartigen Reproduzierens bewußt, doppelt groß ist dann der Dank für solch ein Dienen am Werk, und die Begeisterung nimmt Formen der Ovation an wie an diesem Abende. Typisch für Busch ist auch, wie er seine Mitwirkenden teilnehmen läßt an diesem Dank, weiß er doch, was bei solchem Musizieren ihr restloses Mitgehen für ihn bedeutet; freilich der Antrieb dazu geht doch von ihm aus und von der Musik, die ihm die Flügel löst. Ein herrliches Werk ist dieses Violinkonzert ganz besonders im ersten Satz, wunderbar selbständig an Beethoven heraufgewachsen, wie sich das Brahms nie hätte träumen lassen, sinfonisch verbunden in ungeahnter Weise, von einer unergründlichen Sprache des Herzens. Und diese lösten des Geigers Innigkeit und Adel der Kantilene, die Männlichkeit seines nachschaffenden Impulses, sein Blick für alle Verzweigungen und Beziehungen dieser Kunst, daß die Bedeutung ihrer geheimsten Regungen ahnend ins Bewußtsein des Genießenden trat.²³⁹

So konnte auch die Wirkung einer Aufführung von Beethovens *Violinkonzert* im März 1931 geradezu mit Metaphern aus dem Bereich des Religiösen angereichert sein:

Es breitete sich jene Atmosphäre aus, die Wagner das römische Reich aufwiegt, jene transzendente Stimmung, in der man im Genuß wunschlos wird. Aus der Natur geschöpft, wird Beethovens Werk im Larghetto selbst wieder zu beglückender Natur. Die äußere und innere Reinheit von Buschs Kunst ließ das tief beseligend empfinden. Wie ein Gebet berührte sein Vortrag, die herrlichen Energien des ersten Satzes mit der großgerichteten

239 Ernst Isler, Konzerte, in: NZZ 148, Freitag, 4. Februar 1927, Blatt 1, Morgenausgabe, Nr. 185, S. [1].

Kadenz entspannend und andererseits den Frohmut des Rondos lösend. Ueber die meisterhafte, mit dem Orchester stets in schönster Bindung stehende Wiedergabe mehr sagen zu wollen, hieße Unaussprechliches stören.²⁴⁰

In der Rezension des Quartettkonzerts vom 9. Februar 1933 schlägt Ernst Isler ausnahmsweise sogar kunstreligiöse Töne an:

Busch spielt stets mit völliger Hingabe. Von dieser werden seine künstlerisch hochstehenden Partner gleichermaßen bezwungen wie die Hörer, der heilige Glaube an die dargebotene Kunst überträgt sich auch auf diese.²⁴¹

Manchmal verbanden sich die Anleihen bei der Sprache des Metaphysischen mit dem Hinweis auf eine Verbindung von Buschs Interpretationshaltung mit seiner deutschen Herkunft. So heißt es in der letztgenannten Rezension einige Zeilen weiter oben zur Wiedergabe von Max Regers *d-Moll-Quartett* op. 74:

Das Eingänglichste bieten zweifellos das Scherzo, das unter Barschheit Güte und Schalkhaftigkeit zu verbergen sucht und das in Betrachtung versunkene, Geheimnissen lauschende Andante. Dessen herrliche Melodik war bei einem Meistergeiger deutscher Kantilene wie Adolf Busch besonders liebevoll aufgehoben. Am Klange seines Quartettensembles ist ganz besonders das Gesunde, Natürliche und Warme, echter Musikbegeisterung Entspringende zu lieben.²⁴²

Nachdem im Bericht vom Konzert am 1./3. März 1931 die Aufführung des *Meistersinger-Vorspiels* zum bereits zitierten Wagner-Vergleich provoziert hat, wird der Vortrag von Beethovens *Violinkonzert* eingeführt mit den Worten: »Dann trat einer der Berufensten auf, deutsche Kunst zu verkünden: Adolf Busch, zum Vortrag von Beethovens Violinkonzert.« Diese Betonung von Buschs Deutschtum zieht sich mit wechselnder Intensität durch zahlreiche Berichte seiner Auftritte. War dies vor 1933 noch durchaus wertfrei möglich, so erhielt der Verweis auf Buschs Verankerung in der deutschen Kultur

240 Ernst Isler, Abonnementskonzert, in: NZZ 152, Donnerstag 5. März 1931, Blatt 2, Morgenausgabe, No. 404, S. [1].

241 Ernst Isler, Konzerte, in: NZZ 154, Sonntag, 12. Februar 1933, Blatt 7, Zweite Sonntagsausgabe, No. 265, S. [1].

242 Ernst Isler, Konzerte, in: NZZ 154, Sonntag, 12. Februar 1933, Blatt 7, Zweite Sonntagsausgabe, No. 265, S. [1].

nach seiner Weigerung, in Deutschland aufzutreten, und erst recht nach der Einbürgerung in der Schweiz einen problematischen, wenn nicht im Hinblick auf Buschs Exilsituation gar zynischen Beigeschmack. Dass 1952 Willi Schuh in seinem Nekrolog Buschs Namen als den »des größten deutschen Geigers seiner Zeit«²⁴³ pries, mochte im Rahmen einer Geschichte des Violinspiels berechtigt sein. Mit dem Verweis auf Serkins jüdische und Buschs deutsche Abstammung begab er sich aber selbst schon auf gefährliches Terrain, als man 1931 das Kommende noch nicht ahnen konnte, indem er schrieb:

Die uns ihr Reich erschlossen, Adolf Busch und Rudolf Serkin, jeder zu den großen Meistern seines Instrumentes gehörend, und jeder ein großer Musiker, tragen einander im gemeinsamen Musizieren das Beste, Edelste zweier unsere musikalische Kultur bestimmenden Rassen entgegen.²⁴⁴

Überhaupt ist man befremdet, dass Busch noch nach 1933 in der *Neuen Zürcher Zeitung* als »Führer«²⁴⁵ bezeichnet wurde und Willi Schuh 1935 von dessen »künstlerischen Führerstellung«²⁴⁶ sprach.

Immer wieder wurde betont, wie sehr Adolf Busch in Zürich nicht nur willkommen, sondern infolge seiner zahlreichen und regelmäßigen Auftritte geradezu ein Einheimischer geworden war. So hieß es etwa schon im Mai 1929: »Ins Musikerherz der Zürcher hat sich Busch seit Jahren schon mit seiner Kunst hineingespielt.«²⁴⁷ Längst war er ein Publikumsmagnet geworden, und die Rezensionen, zumal der Quartettkonzerte, beginnen mit schöner Regelmäßigkeit mit der Bemerkung, der Konservatoriumssaal oder der kleine Tonhalle-Saal sei bis auf den letzten Platz besetzt gewesen.

Stets wurden in den Konzertberichten auch die Reaktionen des Publikums umschrieben. Sie reichten von bloßem Beifall, über Ausdrücke von »Herzlichkeit« und »Dankbarkeit« bis zu »Liebe«,²⁴⁸ die sich dann in »Beifallsstürmen« oder gar »Ovationen«²⁴⁹ entladen konnten. Was auf das Zürcher Publikum besonders sympathisch wirkte, war die wiederholte Beobachtung, dass

243 Siehe oben S. 17.

244 Willi Schuh, Konzerte. Busch-Serkin, in: *NZZ* 152, Freitag, 1. Mai 1931, Blatt 2, Morgenausgabe, Nr. 814, S. [1].

245 Ernst Isler, Konzerte, in: *NZZ* 159, Montag, 2. Mai 1938, Blatt 8, Abendausgabe, No. 785, S. [1] sowie Willi Schuh, Adolf Busch †, in: *NZZ* 173, Mittwoch, 11. Juni 1952, Blatt 3, Morgenausgabe, Nr. 1278, S. [1].

246 Willi Schuh, Konzerte, in: *NZZ* 156, Freitag, 22. Februar 1935, Blatt 6, Abendausgabe, Nr. 314, S. [1].

247 Ernst Isler, Konzerte, in: *NZZ* 150, Donnerstag, 16. Mai 1929, Blatt 9, Abendausgabe, No. 942, S. [1].

248 Ernst Tobler, Konzerte, in: *NZZ* 149, Montag, 14. Mai 1928, Blatt 6, Abendausgabe, No. 884, S. [1].

249 Ernst Isler, Konzerte, in: *NZZ* 150, Donnerstag, 16. Mai 1929, Blatt 9, Abendausgabe, No. 942, S. [1]; Ernst

Busch nach einem Violinkonzert Dirigent und Orchester am Applaus teilhaben ließ oder den Beifall sogar speziell auf diese lenkte. Offensichtlich dankte ihm das Tonhalle-Orchester dies, indem es sich, was damals offenbar keineswegs selbstverständlich war, jeweils von seinen Stühlen erhob, wenn Adolf Busch auftrat.

Um – nach diesen allgemeinen Beobachtungen zu Buschs Zürcher Auftritten – auf die Frage der interpretationsgeschichtlichen Einordnung zurückzukommen, muss man rückblickend und zusammenfassend darauf hinweisen, dass Busch differenziertes, von Werk zu Werk sich immer wieder neu und unterschiedlich offenbarendes Verständnis sich nicht trennen lässt von einem Ausdruckswillen, der weniger die eigene Befindlichkeit in den Vordergrund rückte als die erkannten oder erspürten Anforderungen der jeweiligen Komposition. Insofern sind subjektives Ausdrucksbedürfnis und das Ideal einer werkbezogenen Objektivität die beiden Seiten derselben Medaille. Ernst Isler brachte diesen Sachverhalt, wortreich wie immer, in seinem Bericht vom Konzert des Busch-Quartetts am 26. November 1936 auf den Punkt, wenn er schrieb:

Für die kontrastierende Wirkung dieser Charakterstücke war nicht wenig von Belang, daß Adolf Busch und seine Partner vorher das außerordentlich konstruktive letzte Streichquartett Mozarts absolut sachlich wiedergaben, vielleicht ein wenig zu sehr und sogar etwas akademisch. Andererseits bot es aber Genuß für sich, die rein musikalische Kunst des mit minimem thematischem Material genial auskommenden ersten Satzes in diesem schlichten und doch beschwingten, die Musik ganz allein für sich sprechen lassenden Vortrag zu verfolgen. Wie an einem Herbsttag wurde man dabei der Früchte froh und aus ähnlichem Geist heraus schien die Wiedergabe des gedankenvollen Spazierganges des Andante zu schöpfen. Das energisch beherrschte Menuett paßt ohnehin zu dieser Auffassungsmentalität des Gesamtwerkes, dessen Finale, bei aller Auflockerung des Ernstes, in kontrapunktischen Kombinationen kaum genug tun kann. Mozart erscheint in diesem Werk auf höchster Stufe seiner unbegreiflichen Meisterschaft. Wenn die Ausführung in feinsten Weise darauf mehr acht gab, als daß sie seelische Beziehungen prononzierte, so schien das völlig am Platz und genügend gerechtfertigt.

Isler, Konzerte, in: *NZZ* 150, Montag, 16. Dezember 1929, Blatt 8, Mittagsausgabe, No. 2481, S. [1]; Ernst Isler, Konzerte, in: *NZZ* 160, Donnerstag, 5. Oktober 1939, Blatt 5, Abendausgabe, No. 1749, S. [1].

In der Interpretation des romantischen, unheimlich überschatteten letzten Streichquartetts von Schubert, durch 36 musikhistorisch gewichtige Jahre von Mozarts letztem Quartett getrennt, zeigten die Künstler dann überzeugend genug, daß sie auch anders können, daß ihr Musizieren unerhört scharfer Bildwirkung fähig ist und es ihnen nicht viel ausmacht, dem Ausdrücke zuliebe glatten Vortrag ein wenig zu opfern. Ihre Interpretation klang, als ob Schubert den Gedankengang vom Tod und dem Mädchen des d-Moll-Quartetts auf das G-Dur-Quartett als Ganzes übertragen hätte, so ergreifend berührte das schicksalhaft Strenge der beiden ersten Sätze gegenüber dem erschauernd Ahnenden und der unnennbaren Wehmut anderer Partien. Die bald linden, bald scharfen Lüfte der meisterlichen Wiedergabe des Scherzo enthüllen im Trio ein unendlich rührendes Bild, Maria am Rosenhag kam mir in den Sinn. Der befreiende Vortrag des Finales schien dann allseits das seelische Gleichgewicht wieder herzustellen. Technische Details – wie Busch behutsam etwa Melodien seiner Partner unaufdringlich umspielt, sein Bruder auf dem Cello Kantables antönt, wie meisterhaft das Spiccato die Zeichnung des Scherzo präzisiert und vieles andere mehr – können die großartige Geschlossenheit dieser Meisterleistung nicht allein erklären, wohl aber beleuchten.²⁵⁰

²⁵⁰ Ernst Isler, Konzerte, in: *NZZ* 157, Sonntag, 29. November 1936, Blatt 6, Zweite Sonntagsausgabe, No. 2060, S. [1].

IV. Die Korrespondenz mit Volkmar Andreae

Unser kostbarstes Schweizer Gut!²⁵¹

Überblickt man Buschs gesamte erhaltene Korrespondenz, so sticht der Briefwechsel mit Volkmar Andreae und seiner Familie hervor.²⁵² Mit keinem Kollegen tauschten er und seine Frau über eine derart lange Zeitspanne Briefe aus, die von solcher Vertrautheit zeugen. Nur Briefe an den Bruder Fritz oder an Mitglieder der Familie seiner Frau Frieda vermitteln eine vergleichbare Ahnung von Buschs Innenleben, und höchstens eine Handvoll Schreiben an Basler Freunde aus der Endphase des Exils lassen ein ähnliches Bedürfnis nach Nähe vermuten, wie es sich in der Korrespondenz mit der Familie Andreae schon sehr früh angedeutet hat.

Buschs Zürcher Debut am 20. Oktober 1914 fand ohne Mitwirkung Volkmar Andreaes statt, der sich damals – und bis Kriegsende – als Kommandant des Schützenbataillons 3 im Aktivdienst befand.²⁵³ Möglicherweise hat sich Andreae dieses Ereignis aber nicht entgehen lassen und sich wenigstens als Zuhörer unter das Publikum gemischt.²⁵⁴ Aber schon im Frühjahr darauf wandte sich Busch aus Arosa an Elisabeth Andreae²⁵⁵ mit der Bitte, an dem geplanten Gedenkkonzert für Max Reger mitwirken zu dürfen:

251 Karte von Frieda Busch an Volkmar Andreae vom 11. November 1933, CH-Zz, Mus NL 76: L 1034.

252 Der Briefwechsel Andreae–Busch war bereits früher Gegenstand der Untersuchung von Marianne Savoff und Margaret Engeler, Die Beziehungen Volkmar Andreaes zu Fritz und Adolf Busch, in: Engeler 1986, S. 223–247. Die veränderte Perspektive bedingt nun eine alternative Auswahl von Zitaten und den Einbezug weiterer Briefe aus dem Nachlass Andreae (CH-Zz, Mus NL 76).

253 Giegling 1959, S. 42.

254 Potter 2010, S. 190.

255 Busch muss Andreae schon längere Zeit gekannt haben. Möglicherweise hatte er bereits 1905 Andreae dessen eigene *Symphonische Fantasie* op. 7 im Kölner Gürzenich dirigieren gesehen und gehört. Potter 2010, S. 189, Anm. 129.



Familien Busch und Andreae am Ägerisee um 1930. Von links nach rechts:
Ruth (Schkölziger-)Andreae, Rudolf Serkin, Frieda Busch, Elisabeth Andreae, Adolf Busch,
Volkmar Andreae, Marianne (Savoff-)Andreae

Ich würde sehr glücklich darüber sein: Regers Konzert hat mir immer sehr am Herzen gelegen – ich habe das Glück gehabt es öfter unter seiner Leitung zu spielen und habe auch s. Z. [seiner Zeit] schon Herrn Dr. Andreae davon gesprochen es einmal mit mir zu machen als er mir von einem Wiederengagement sprach.²⁵⁶

Selbstverständlich ging es auch in der weiteren Korrespondenz unter Kollegen hauptsächlich ums Alltagsgeschäft, um Daten, Programme, Honorare etc., aber bereits im zweiten erhaltenen Schreiben an Andreae heißt es: »Warum erholen Sie sich nicht in Arosa?? Schade.«²⁵⁷ Dieses Bedürfnis nach Zusammensein durchzieht den gesamten Briefwechsel bis zu Buschs Emigration. Häufig stammten die Briefe nicht von Adolf Busch selbst, sondern von Frieda, die das Organisatorische für ihren Mann regelte und überhaupt das

256 Brief von Adolf Busch an Elisabeth Andreae vom 29. Mai 1916. CH-Zz, Mus NL 76: L 1003.

257 Brief von Adolf Busch an Volkmar Andreae vom 20. Juli 1917. CH-Zz, Mus NL 76: L 1004.

Familienleben gestaltete. Andreaes Gattin Elisabeth griff anfänglich nicht selbst in den Briefwechsel ein, obwohl sie stets in die Formulierungen der übrigen Schreiber eingeschlossen war. Im Mai 1918 war sogar ihre Krankheit der Anlass für einen Brief von Adolf Busch, in dem er auch von seiner Berufung an die Berliner Hochschule berichtete und der mit den Worten schloss: »Können wir uns nicht einmal im Sommer für etwas länger sehen? Ich habe ja allerdings vor, nicht eher von Arosa weg zu gehen, bis ich unbedingt runter muss!«²⁵⁸ Die folgenden Briefe bis in den Sommer 1933 enthalten Geschäftliches, eine Empfehlung einer jungen Geigerin an Andreae sowie die Vorbereitungen für die Aufführung von Buschs *Konzert für großes Orchester* op. 43. Sogar von der ersten Amerika-Tournee schickte Frieda eine Ansichtskarte aus Chicago und berichtete von den erfolgreichen gemeinsamen Auftritten mit Toscanini und davon, »welchen Triumphzug Adölfchen hier in Amerika macht«.²⁵⁹ Unmittelbar nach Buschs Absage aller Konzerte in Deutschland schrieb er wieder an Volkmar Andreae: »Wir haben das grösste Bedürfnis möglichst bald mit Euch zusammen zu kommen und würden uns über Alles freuen, wenn Ihr diesen Samstag und Sonntag herüber kommen könntet, [...]«²⁶⁰

Am 3. Februar 1933 kündigte Frieda Busch die Uraufführung von Adolfs *Introduction und Chaconne* op. 47 in Winterthur unter der Leitung von Hermann Scherchen²⁶¹ an und lud das Ehepaar Andreae ein, auf Kosten Werner Reinharts daran teilzunehmen.²⁶²

Im September 1933 trafen sich die Familien Andreae und Busch gewissermaßen auswärts, zu den Brahms-Tagen zum 100. Geburtstag des Komponisten in Thun. Adolf Busch spielte zusammen mit Hermann und dem Berner Sinfonieorchester das *Doppelkonzert* unter der Leitung von Fritz Brun, tags darauf führte er mit Rudolf Serkin die drei Violinsonaten von Brahms auf, und schließlich brachte das Busch-Trio Brahms' *Klaviertrio* op. 101 zur Aufführung, und Rudolf Serkin spielte mit Hans Andreae zusammen *Thema und Variationen für Klavier zu vier Händen* op. 23.²⁶³

Wenige Wochen später wurde es ernst: Das Ehepaar Busch musste sich um

258 Brief von Adolf Busch an Volkmar Andreae vom 2. Mai 1918. CH-Zz, Mus NL 76: L 1005.

259 Brief von Frieda Busch an das Ehepaar Andreae vom 11. Dezember 1941. CH-Zz, Mus NL 76: L 1024.

260 Brief von Frieda Busch an Volkmar Andreae vom 4. April 1933. Siehe Abb. S. 74. CH-Zz, Mus NL 76: L 1009.

261 Konzert des Musikkollegiums Winterthur vom 8. Februar 1933. Siehe Abb. S. 74.

262 Karte von Frieda Busch an Volkmar Andreae vom 3. November 1933. CH-Zz, Mus NL 76: L 1030.

263 Konzerte im Rahmen der Thuner Brahms-Tage vom 23. bis 25. September 1933. W. St., Konzertberichte, Thun, in: SMZ 73, 1933, S. 658–660.

seine Staatszugehörigkeit kümmern. Volkmar Andreae spielte dabei eine aktive Rolle. Obwohl sich die Frage von Buschs Nationalität schließlich anderweitig klärte, vermitteln die Briefe an die Familie Andreae einen ersten Eindruck von Buschs zwiespältigem Verhältnis zur Schweiz. Am 11. November 1933 tastete sich Frieda Busch vorsichtig heran:

Liebster Volkmar, Du hast mich neulich gefragt, ob Adolf die Zürcher Bürgerschaft wohl annehmen würde, wenn sie ihm einmal verliehen würde. Ich habe ihn nun hintenherum gefragt und er ist ganz rot geworden vor Erstaunen und Glück. Er ist ja innerlich jetzt so verwundet, durch alles was ihm und vielen die er liebt geschehen ist und überhaupt was in Deutschland geschieht, dass alles was ihm jetzt an liebevollem Gefühl zu teil wird, ihn direkt umwirft. Eure treue und wahre Freundschaft hilft uns über so vieles hinweg, sie ist unser kostbarstes Schweizer Gut! Hoffentlich sehen wir uns bald einmal!²⁶⁴

Gut zwei Monate später bedankte sich Frieda Busch für Andreaes Bemühungen in Sachen Einbürgerung:

Liebster Volkmar, Dein lieber lieber Brief hat mich gleichzeitig sehr glücklich und traurig gestimmt. Glücklich in dem Gedanken an Deine Freundschaft und traurig dass unsre Freundschaft für Dich, Dir nicht über die kleinen Nichtigkeiten des Lebens hinweghelfen kann. Ich käme gar zu gern eben herüber um ein paar Worte mit Dir zu reden. Schriftlich geht das immer schlechter. Aber ich will nichts aufschieben, und darum schreibe ich Dir. Zuerst hab vielen Dank für alle Deine viele Mühe, die Du gehabt hast. Alle Deine Liebe ist ja viel mehr wert als jede Ehrenbürgerschaft glaube mir. Es wäre ja wunderschön gewesen Bürger von Zürich zu sein, weil wir uns, vor allem durch Dich und Reiffs der Stadt so innig verbunden fühlen, aber wenn es nicht geht so ist es auch gut und wir danken Dir nur tausendmal für alle Mühe, die Du Dir unsretwegen gabst. Schrecklich, dass Du überall hingelaufen bist, und wenn wir nicht wüssten, wie nah Du unserem Herzen stehst, und wir Dir hoffentlich auch, so würde es noch viel schwerer für uns zu ertragen sein! Habe vor allem tausend tausend Dank. [...] Ich habe so lachen müssen über Deine Verzweiflung, dass Adolf »erst« an die 70 Mal gespielt hat in Zürich. Welche Stadt hat wie Zürich die dauerndste Treue gegen Adolf bewiesen? an der Spitze Du. O Volkmar, wenn Du wüsstest, was uns Deine Treue über so viele und scheussliche Wider-

264 Karte von Frieda Busch an Volkmar Andreae vom 11. November 1933. CH-Zz Mus NL: L 1034.

wärtigkeiten auch im künstlerischen Leben hinweggeholfen hat, und alle Scheusslichkeiten des künstlerischen Lebens uns hat vergessen machen. Das sage ich im Voraus, ohne Dich wird kein Jubiläum gefeiert und ohne Dich betritt Adolf das Podium nicht. Adolf ist zwar nicht da, aber ich weiss, dass es so ist. Es gibt einige wenige Städte in der Welt, wo Adolf mit reiner künstlerischer Freude musiziert. Dazu gehört Zürich aber nur mit Dir lieber Freund. [...] Ich umarme Dich und Elisabeth in Dankbarkeit Liebe und Freundschaft und hoffe Euch bald zu sehen. Eure treue Frieda.²⁶⁵

Schon in diesem Brief wurde halbherzig die Aussicht erwogen, Bürger von Basel zu werden; denn den Gang aufs deutsche Konsulat wollte Frieda Busch ihrem Mann ersparen. Außerdem sprach sie eine Zürcher Intrige gegen Andreae an und schrieb dazu:

Du wirst Dich doch von einigen Schweinehunden nicht unterkriegen lassen? Intrigiert wird immer und die Intriganten sterben nie aus. Sie suchen sich wahllos ihre Opfer nach dem Gesetz des kleinsten Widerstandes. [...] Wenn ich Dir nach meinem Gefühl raten darf traue Schoeck nicht. Ich weiss nichts von ihm, er wäre viel zu vorsichtig um je etwas offenes zu sagen, aber ich fühle es mit sicherstem Instinkt, dass dieser Mann falsch ist und nach Deinem Thron strebt.²⁶⁶

Die Auseinandersetzungen um die Einbürgerung brachten offensichtlich Frieda Busch und Volkmar Andreae einander näher. Am 1. und 2. Oktober 1934 spielte Busch in der Zürcher Tonhalle wieder einmal das Beethoven-Konzert. Dem folgenden Brief zufolge hielt der Dirigent bei der Nachfeier aus Anlass von Buschs 25-jährigem Künstlerjubiläum eine Ansprache, die er nun zu ergänzen wünschte:

Es plagt mich meine Ansprache vom letzten Dienstag so, dass ich Dir darüber noch einiges sagen will. Sie nahm durch meine innere Erregung, die ich einfach nicht mehr zu meistern vermochte, ein so jähes Ende, dass eben wichtiges, das ich noch zu sagen beabsichtigte und sagen musste, unausgesprochen blieb. Ich wollte eben vom Menschen Adolf und seiner Zukunft sprechen und wollte auf Dich hinüberlenken – da war's aus! Du gehörst so sehr zum Künstler- und Menschentum Adolfs, dass ich Dir für so vieles noch danken wollte. Hoffentlich hast Du dieses Manko nicht zu

265 Brief von Frieda Busch an Volkmar Andreae vom 21. Januar 1934. CH-Zz, Mus NL: L 1035.

266 Brief von Frieda Busch an Volkmar Andreae vom 21. Januar 1934. CH-Zz, Mus NL: L 1035.

sehr empfunden. Ich selbst bin unglücklich darüber, denn ich habe Dich besonders lieb und schätze Dich hoch, und das hätte ich so gerne bei diesem Anlasse sehr deutlich gesagt. Es ging also anders. Du musst es aber wissen, dass es nicht in meiner Absicht lag, von Dir nichts zu sagen. Im übrigen war ich so glücklich an diesem Abend. Herrgott, hat Adolf schön gespielt! Schon während des ersten Satzes hielt ich es kaum aus vor Emotion. Danke ihm noch viel tausendmal dafür.²⁶⁷

Im darauffolgenden Brief zum Jahresende aus Oberägeri ist erstmals vom *Violinkonzert* die Rede, das Andreae für Busch schrieb:

Ich geniesse die Ruhe mächtig und arbeite an meinem Winterprogramm und am 2. Satz des Violinkonzertes. Ich arbeite langsam, man wird im Alter so anspruchsvoll, und habe meine ersten Pläne für diesen Satz verlassen, um ein Fugato ins Orchester zu bringen, das von der Sologeige umspielt wird (Allegretto); dann kommt anschliessend ein langsamer Teil, der von einem virtuosen Finale abgelöst wird. So sieht die Sache heute aus, morgen vielleicht wieder ganz anders. Im ersten Satz wird auch manches noch besser werden müssen. Immerhin hat er jetzt schon als ganzes eine anständige Haltung.²⁶⁸

Auf dieses Schreiben antwortete Frieda Busch am 2. Januar 1935:

Geliebter Volkmar, Du weisst welch schlechter Briefeschreiber – das heisst unlustiger – mein Adolf ist. Du sollst aber nicht auf einen Widerhall Deines lieben lieben Briefes warten müssen und so will ich Dir sagen wie unendlich wohl uns Dein Brief getan hat. So viel Hass und Scheusslichkeiten man im Jahr 34 hat fühlen müssen, so viel Liebe ist uns zu teil geworden. Diese Liebe hat uns für alles entschädigen müssen: für Heimatlosigkeit, Rechtlosigkeit, Scham für seine Heimat und dessen Bewohner. Diese Liebe und nicht zum kleinsten Teil die Eure, die Deine hat uns allen Kummer verwinden lassen. Und da die Liebe immer stärker ist als der Hass so haben wir selbst in dem schwersten aller Jahre auch mehr die Liebe empfunden, mit der man (und wieder an erster Stelle Ihr) uns umgeben hat. [...] Bei unserm Gesuch Schweizer werden zu dürfen hatten wir kein ruhiges Gewissen. [...] – Auch bei den Vorbereitungen für die Aufnahme ging nicht

267 Brief von Volkmar Andreae an Frieda Busch vom 4. Oktober 1934, CH-Zz, Mus NL 76: L 1783.

268 Brief von Volkmar Andreae an Adolf Busch vom 30. Dezember 1934, CH-Zz Mus NL: L 1781. Siehe weitere Einzelheiten zur Entstehung von Andreaes *Violinkonzert* f-Moll op. 40 unten, S. 115–119.

alles leicht. Es blieb uns gar nichts erspart. Wir mussten zum Beispiel aufs Polizei Department zu einem Detektiv, der das unter sich hat und wurden dort in Anwesenheit von 4–6 anderen Detektiven, die mit unserer Sache nichts zu tun hatten, über unsere Einkommens u. Vermögensverhältnisse ausgefragt. Adolf war in Schweiss gebadet. Es war scheusslich. »Was, mehr als 10 000 Fr. haben Sie nicht auf ihr Haus gezahlt, das ist ihr ganzes Vermögen?« Und so fort. Wir kamen uns als wir herauskamen wie 2 Hochstapler vor und Adolf, der sich Gott sei Dank (wenigstens bis vor einem Jahr) nie Sorgen machte sah einen Riesenberg voll materieller Not u. s. w. vor sich. Er hat tagelang gelitten, aber wir haben es ihm fortgelacht. Jetzt ist er ganz vergnügt und hat alles vergessen. Jetzt hat er nur noch Sorge ob man ihm das Bürgerrecht bewilligt trotz seiner Schulden u. s. w. Wir hoffen nun sehr, dass alles sehr schnell geht, denn Mitte März läuft unser Pass ab und da ist Adolf noch mitten in seinen Konzerten. Augenblicklich ist das Gesuch in Bern, so viel wir wissen. Hältst Du es für möglich, dass man Adolf aus politischen Gründen oder aus materiellen das Bürgerrecht verweigert? Das würde jedenfalls seinen seelischen Zusammenbruch bedeuten und dann würden wir schnell entschlossen (wenigstens von meiner Seite aus) auf eine der Südseeinseln gehen. Vielleicht sind wir in einem Monat schon aus aller Angst heraus!! [...] Adolf hat zwar bis zum 20. Ferien (zum ersten Male seit 22 Jahren) ausser seinem Basler Konzert u. einem in Mulhouse, aber er hat viel vorzubereiten. [...] Wie nah ist doch Zürich und wie selten sehen wir uns!

Von Allen nur Liebes, besonders von Eurer Frieda.²⁶⁹

In der Zwischenzeit hatte sich die politische Lage merklich verändert, was Volkmar Andreae, den erfahrenen Militär, im Brief vom 23. Mai 1936 sehr konkret werden ließ:

Liebe Frieda! Euer Kriegsprojekt beschäftigt mich in den letzten Tagen besonders, und ich komme immer mehr zur Ueberzeugung, dass mein Vorschlag mit Richterswil doch gar nicht der richtige ist. Als Ort ist R'wil doch nicht so günstig wie ich zuerst dachte, der Aufenthalt dort doch nicht so ungefährlich. Aber ich glaube immer mehr, dass unser Haus in Aegeri als erster Zufluchtsort für Deine und meine Familie gelten sollte. Elisabeth ist sehr einverstanden. Wenn's Krieg gibt, unser Haus einzurichten. Ich muss wegen Consi und Tonhalle zur Stelle bleiben. In Aegeri würden sein: Adolf Buschs, Serkins und Elisabeths, Total 5 ½ Personen. Die beiden Aertztinnen

269 Brief von Frieda Busch an Volkmar Andreae vom 2. Januar 1935. CH–Zz, Mus NL 76: L 1036.

sind in Spitälern. In unserem Haus in Aegeri bleibt man, bis die Situation klarer wird; eventuell mehrere Wochen. Es hat gar keinen Sinn, irgendwo zu bauen oder zu mieten. Das kostet viel Geld und nützt nichts, besonders dann nichts, wenn der Krieg eventuell gerade dorthin verläuft, wo das bindende Haus steht. Als Vorsichtsmassnahme würde ich aber dafür sorgen: 1° dass in der Garage stets 8–10 l Oel und 40– 60 l Benzin als Reserve stehen; 2° eine Geld-bar-reserve von 1000 – 2000 Franken im Schreibtisch zu Hause bereitsteht. Ich meinerseits werde auch einige Schweizerwertpapiere auf einer Bank im Innern des Landes (Zug oder Luzern) deponieren. Aber mit den beiden ersten Massnahmen ist genug getan. Wenn Hermann Buschs auch in Frage kommen, dann wird man in Aegeri im Nachbarhaus schon Quartier für sie finden. Wichtig ist aber Eure sofortige Abfahrt aus Riehen, bevor Brücken gesprengt werden und Autofahrverbote proklamiert werden. Da handelt es sich um Minuten. Wenn alles gut vorbereitet ist gibt es auch keinen Krieg. Ich bin überzeugt, dass es hier keinen geben wird. Die armen Oesterreicher werden als Kriegsschauplatz zwischen Italien und Deutschland in einigen Jahren vielleicht daran glauben müssen: Wir nicht.

So viel für heute. Es geht besser. Ich huste nur noch wenig. Wir brennen auf Nachrichten wegen Serkins. Am 4. Juli heiratet wahrscheinlich unser Hans. Hoffentlich seid Ihr alle dafür zu haben (Gartenfest in Aegeri.) Es ist leider das einzige brauchbare Datum. Seid herzlich umarmt Von Eurem Volkmar.²⁷⁰

Volkmar Andreae sah die Bedrohungslage der Bewohner rechtsrheinischer Territorien in der Nordwestschweiz völlig richtig voraus: »Nach dem Juli 1940, als das Gros der Armee in die Alpenstellung, das so genannte Réduit, zurückgenommen wurde, war eine Verteidigung des Gebietes²⁷¹ nicht mehr vorgesehen; erst gegen Ende des Krieges befanden sich wieder Truppen in Riehen. Die Bevölkerung war sich dieser Tatsache voll bewusst. Jedem war klar, dass bei einem deutschen Angriff Riehen und Bettingen kampflos aufgegeben und die Basler Rheinbrücken sofort gesprengt worden wären; eine Flucht ins Innere des Landes wäre nicht mehr möglich gewesen.«²⁷²

Mit seiner Voraussage, »dass es hier keinen geben wird«, hatte Andreae für die Schweiz insgesamt zwar recht, aber Kampfhandlungen wie die Zer-

270 Brief von Volkmar Andreae an Frieda Busch vom 23. Mai 1936, CH-Zz, Mus NL 76: L 1782.

271 Gemeint ist das rechtsrheinische Schweizer Gebiet, d. h. die Stadtteile Kleinbasel und Kleinhüningen sowie die beiden Vorortsgemeinden Riehen und Bettingen.

272 Seiler/Wacker 2013, S. 216.

störung von Haltingen anfangs des Krieges, die Beschießung Belforts durch ein Eisenbahngeschütz im vorderen Wiesental²⁷³ und als Antwort darauf die Schüsse auf den Grenzhügel »Schlipf« und das Käferholz von der französischen Seite her,²⁷⁴ ja sogar die Tötung eines Riehener Schulkindes durch Granatsplitter,²⁷⁵ machten deutlich, dass die Grenzorte im Dreiländereck besonders gefährdet waren. Bereits im Brief vom 2. Januar 1935²⁷⁶ hatte Frieda angedeutet, sie seien von der Liga für Menschenrechte davor gewarnt worden, von der Gestapo über die Landesgrenze entführt zu werden.²⁷⁷ Schließlich emigrierte das Ehepaar Busch im November 1939 in die USA. Von dort erreichte die Familie Andreae im April 1940 ein handschriftlicher Brief, in dem es unter anderem hieß:

Wir hätten so gerne etwas Frohes geschrieben, nämlich dass wir doch diesen Sommer in die Schweiz kommen würden, aber nun hat das Schicksal entschieden, nämlich dass wir diesen Sommer hier bleiben und Adolf und Rudi im Oktober hier wieder ihre Konzerte aufnehmen. Es wird nun der nächste Winter der erste seit 1915 sein, wo Adolf nicht in Zürich spielt. Wie ihm zu Mut ist brauche ich Euch nicht zu schreiben!²⁷⁸

Die folgenden Briefe wiederholen den Ausdruck des Heimwehs nach Europa und der Schweiz, und am 19. Dezember 1941 gab der weitgehend zur Untätigkeit verdamnte Adolf Busch, der nun Unterricht erteilte und Zeit zum Komponieren hatte, eine aussagekräftige Beschreibung des amerikanischen Musiklebens:

In einigen Tagen fange ich mit Proben an mit einem Kammerorchester (25 Leuten) wie ich es in der Schweiz hatte. Das Können der Einzelnen ist hier hervorragend. Aber die ganze Einstellung zur Musik ist sehr verschieden von dem, was wir gewohnt sind und was wir lieben. Die Virtuosen haben das Land in diesem Sinne verdorben. Jeder junge Mensch versucht womöglich noch schneller oder noch lauter zu spielen wie der berühmte X, Y,

273 Seiler/Wacker 2013, S. 258.

274 Seiler/Wacker 2013, S. 226.

275 Seiler/Wacker 2013, S. 258.

276 Brief von Frieda Busch an Volkmar Andreae vom 2. Januar 1935. CH-Zz, Mus NL 76: L 1036, siehe Anm. 134.

277 Potter 2010, S. 697; Hermann Reuter, Weg und Vollendung, in: Burbach 1966, S. 15.

278 Brief von Adolf und Frieda Busch an Volkmar und Elisabeth Andreae vom 9. April 1940. CH-Zz, Mus NL 76: L 1038.

Z und dadurch mehr Recht auf mehr Geld verdienen und auf grössere Karriere zu haben wie sein College. Dass man sein Instrument beherrscht um gute und schöne Musik zu machen ist Etwas, was von den meisten noch begriffen werden muss.²⁷⁹

Zwei Briefe schickte Elisabeth Andreae in den Kriegsjahren 1942 und 1943 aus Oberägeri nach Amerika. Darin schilderte sie ihr Leben, das von den agronomischen Verpflichtungen im Rahmen der Anbauschlacht und von der Versorgung der Enkelkinder geprägt war, während ihr Mann im Haus in der Stadt, an der Hans-Huber-Strasse, weilte und seinen vielfältigen beruflichen Verpflichtungen nachzugehen hatte. Regelmässig besuchte er aber seine Frau, und gelegentlich fuhr sie nach Zürich, hauptsächlich zum Besuch der Proben des Gemischten Chors unter der Leitung ihres Mannes.²⁸⁰

Nach einer längeren Pause wurde der Briefkontakt erst 1946 wieder aufgenommen. Nun schrieb Rudolf Serkin von den Hoffnungen, nach dem überstandenen Krieg die Schweiz wieder zu besuchen, aber auch von Frieda Buschs Erkrankung. Nach der Mitteilung von Friedas Tod²⁸¹ und dem Dank für Andreaes Kondolenzschreiben²⁸² kündigte Rudolf Serkin zunächst nur seine eigene Ankunft Mitte September 1946 in der Schweiz an, aber auch sein Schwiegervater überwand sich zur baldigen Rückkehr nach Europa: Nach Quartettkonzerten in Zürich am 14. und 28. Mai 1947 und der (teilweisen) Rückkehr in die Schweiz am 20. September 1947 spielte Adolf Busch am 30. September 1947 erstmals wieder das *Beethoven-Konzert* unter der Leitung von Volkmar Andreae in der Tonhalle, zwei Wochen später folgte Rudolf Serkin mit dem *Zweiten Klavierkonzert* op. 83 von Johannes Brahms. Diesen Ereignissen ging ein Brief von Elisabeth Andreae voraus, in dem sie ihre Freude darüber ausdrückte, dass Adolf Busch sich noch einmal verlobt hatte:

Nun ist ein heimlicher Wunsch von mir in Erfüllung gegangen: du hast wieder eine Frau und Gefährtin gefunden. Ich bin ja überzeugt, dass dies ganz im Sinne unserer lieben, guten Frieda war, die ja stets nur an die Anderen dachte. Du tatest mir ja so leid, wie du im Mai so verlassen bei uns

279 Brief von Adolf Busch an Volkmar Andreae vom 23. August 1941. CH-Zz, Mus NL 76: L 1014.

280 Briefe von Elisabeth Andreae aus Ägeri an Frieda Busch vom 26. Oktober 1942, BBA (D-KAmri) – B 16843, und von Elisabeth Andreae aus Ägeri an Adolf und Frieda Busch vom 4. Juni 1943. BBA (D-KAmri) – B 16835.

281 Brief von Rudolf Serkin aus Brattleboro, VT an Volkmar Andreae vom 28. August 1946. CH-Zz, Mus NL 76: L 999.

282 Brief von Rudolf Serkin aus Brattleboro, VT an Volkmar Andreae, undatiert. CH-Zz, Mus NL 76: L 1000.

warst; ich wollte mit dir über Frieda reden, aber es schnürte mir die Kehle zu; sie war ja auch mir so lieb gewesen.– Nun ist es wie eine Befreiung und ich wünsche euch viele schöne Lebensjahre!²⁸³

1. Das Violinkonzert von Volkmar Andreae

Andreaes *Violinkonzert* f-Moll op.40 wurde von Komponist und Widmungsträger am 27. und 28. Januar 1936 in einem Abonnementskonzert der Tonhalle-Gesellschaft uraufgeführt. Schon im Brief vom 2. Januar 1935 hatte Frieda Busch an Volkmar Andreae geschrieben: »Er freut sich überaus auf ›sein‹ Violinkonzert und hofft, dass es bis zum Sommer fertig ist, damit er es studieren kann.«²⁸⁴ Die autographe Partitur-Reinschrift mit der Widmung »Adolf Busch zugeeignet«, trägt das Datum von Buschs Geburtstag: »beendet Über-Aegeri 8. August 1935.«²⁸⁵ Offenbar entspann sich danach ein Dialog über die geigerische Ausgestaltung des Soloparts, wobei Busch verschiedene Vorschläge machte, aber nach diversen Versuchen da und dort auf Andreaes ursprüngliche Version zurückkam.²⁸⁶ In der erhaltenen autographen Partitur enthält die Stimme der Solo-Violine Eintragungen zu Artikulationen und Stricharten, die höchstwahrscheinlich von Adolf Busch stammen. Abgesehen von wenigen Konkretisierungen des Notentextes, sind aber keine grundsätzlichen Abweichungen oder Alternativfassungen gegenüber der ursprünglich notierten Gestalt auszumachen. So lässt sich die Entstehung der schließlich gedruckten Solostimme nur noch partiell rekonstruieren.²⁸⁷

Das Konzert ist äußerlich dreisätzig, innerlich aber fünfteilig: Der Kopfsatz besteht aus der doppelten Aufeinanderfolge je eines langsamen Largo- bzw. Lento- und eines raschen Allegro-vivace-Abschnitts, der zweite Satz ist ein scherzoartiges Allegretto, und das Finale beginnt langsam (Adagio) und mündet in ein ausgedehntes Allegro vivace. Allgemein wird f-Moll als Grund-

283 Brief von Elisabeth Andreae an Adolf Busch vom 2. September 1947. BBA (D-KAmri) – B 18206.

284 Brief von Frieda Busch an Volkmar Andreae vom 2. Januar 1935. CH-Zz Mus NL: L 1036.

285 CH-Zz, Mus NL 76: A 4.1.

286 Brief von Adolf Busch an Volkmar Andreae vom 21. Dezember 1935. CH-Zz NL Mus: L 1013.

287 Leider sind nur die Artikulationsbögen und -punkte, nicht aber die Strichbezeichnungen in die schließlich gedruckte Ausgabe (Zürich, Hug & Co, G.H. 7980, Partitur und Klavierauszug) eingegangen.

tonart angegeben. Dass Kopfsatz und Finale eine Aufhellung nach F-Dur erfahren und die letzten gut vierzig Takte des Konzerts auf dieser Tonart beruhen, ist nicht zu bezweifeln. Über weite Strecken lässt sich aber kein tonales Zentrum ausmachen, vielmehr bestimmen Vier- und Fünfklänge sowie parallel verschobene Zwei- und Mehrklänge das Klangbild. F-Moll erscheint höchstens temporär, erstmals in Takt 30 des ersten Satzes; dabei ergeben sich immer wieder Rückungen in entfernte Tonarten, vor allem nach e-Moll und h-Moll. Diese tonartliche Offenheit bekräftigte Andrae dadurch, dass er durchweg auf Generalvorzeichen verzichtete. Das weitgehende Fehlen eines tonalen Zentrums erinnert an Werke des musikalischen Expressionismus, etwa an Schönbergs atonale Werke aus der Zeit um den Ersten Weltkrieg.

Was Andraes *Violinkonzert* noch klarer in die Nähe jener revolutionären Kompositionen rückt, ist die anscheinend kalkulierte Intervallik: Die tragenden Motive sind geprägt vom Gegensatz zwischen großen, zumeist aufsteigenden Sprüngen, übermäßigen Quinten und großen Sexten, und absteigenden Halbtönen. Figurationen, die sich auch als Akkordbrechungen deuten lassen, werden in der Folge so variiert und versetzt, dass auch hier jegliche Anklänge an harmonische Fundierungen durchkreuzt werden. Dazu trägt auch die Tatsache bei, dass – abgesehen von zahlreichen Terzversetzungen – beispielsweise im Finalsatz²⁸⁸ thematische Abschnitte zunächst um eine kleine Sexte und anschließend nochmals um eine Septime nach oben transponiert werden, dass also anscheinend bewusst traditionelle Quintbeziehungen ausgespart sind. Außerdem wird das reich besetzte Orchester, das über eine große Palette an Schlaginstrumenten verfügt, so dezent, geradezu kammermusikalisch eingesetzt, dass das Heraustreten einzelner Klangfarben zur Unterstützung der Solovioline bei weitem vorherrscht gegenüber einem Tuttiklang, der mit solistischen Partien alterniert. Die bei Andraes Orchesterwerken häufig gelobte Kunst der Instrumentierung ist hier so differenziert gehandhabt, dass eine Art Kammerkonzert entsteht, dem gleichzeitig entstandenen *Violinkonzert* von Alban Berg durchaus vergleichbar. Wie dieses basiert es auf einer chromatischen, jedoch terzenhaltigen Klanglichkeit, wenngleich unter Verzicht auf eine dodekaphone Materialauswahl. Was Andraes Konzert jedoch mit älterer Musik verbindet, ist die Gestaltung in geradzahligen Phrasen zu meistens vier Takten, wobei es durchaus auch zu Wiederholungen und satzartigen Bezügen kommen kann. Ein personalstilistisches Merkmal ist

288 Ziffer 51–53.

vom ersten Moment an die häufige Verwendung von rhythmischen und figurativen Ostinati und ausgedehnten Orgelpunkten, wie sie auch in vielen Liedern Andreaes vorkommen. So beruht der langsame Anfangsteil des Finales auf zwei gegensätzlichen Abschnitten, der eine neun Takte lang basierend auf *H*, der andere achtzehn Takte lang auf *Es*.

Trotz aller Eigenständigkeit des Werks ist man versucht zu fragen, warum Andreae gerade für Adolf Busch ein solches Konzert geschrieben hat. Wirken hier gemeinsame Konzerterlebnisse nach? Die äußerlich klar dreisätzig Anlage – symptomatisch ist ja, dass die inhaltlich begründete Satzzählung von Kommentator zu Kommentator variiert²⁸⁹ – mit einem rhapsodisch-fantasiartigen Kopfsatz, einem geschlossenen, raschen Mittelsatz und einem auf rhythmisches Spiel ausgerichteten Finale erinnert stark an das *Violinkonzert A-Dur op. 23* von Hermann Suter, das ebenfalls Adolf Busch gewidmet ist. Jenes Werk aus dem Jahre 1921 war selbstverständlich noch völlig tonal konzipiert, wenngleich unter Verwendung weit auseinanderliegender harmonischer Zentren. Das Orchestertutti bildete dort ein stärkeres Gegengewicht zum Solopart. Dieser war aber häufig auch mehr in das Ensemble der übrigen Instrumente eingebettet als später bei Andreae. Der Mittelsatz (tempestuoso) bildete – mit Ausnahme der abschließenden Reminiszenz an den ersten Satz, die zum Finale überleitet – auch bei Suter eine geschlossene Einheit, der Schlusssatz begann auch dort langsam und quasi-improvisatorisch, bevor ein intrikates Spiel mit unterschiedlichen Rhythmen dem Solisten die strukturelle Grundlage lieferte für das zunehmende Hervorkehren violinistischer Virtuosität. Mag auch Suters *Konzert*, das 1923 und 1931 je zweimal in Zürich aufgeführt worden war,²⁹⁰ eine völlig andere Klangoberfläche aufweisen, so scheint seine großformale Konstruktion doch auf Andreaes *Violinkonzert* abgefärbt zu haben. Bereits bei Suter hatten sich in der Schlussphase des Finalsatzes jene geradezu zirkusartigen Wirkungen eingeschlichen, für die auch Andreaes Orchesterwerke nicht unempfindlich waren, ja die abschlie-

289 Ernst Isler hörte eine zweiteilige Konzeption heraus: »Der Komponist hat seinem illustren Solisten schmissige Allegrothemen und Kantilenen aller Arten in einer ersten Einleitung, einem rassigen Hauptsatzallegro und einem Scherzo, Adagio und Rondo zusammenfassenden zweiten, klargegliederten Teile bereitgestellt.« Ernst Isler, *Konzerte*, in: *NZZ* 157, Donnerstag, 30. Januar, Blatt 6, Abendausgabe, No. 170, S. [1]. Matthias von Orelli deutete das Konzert als viersätzig Anlage, indem er das Finale, in der Partitur mit III. überschrieben, in zwei Sätze unterteilte. Von Orelli 2009, S. 217. Fritz Gysi sah darin ebenfalls eine viersätzig Anlage, siehe unten Anm. 291.

290 Abonnementskonzerte der Tonhalle-Gesellschaft am 22./23. Oktober 1923 sowie am 5./6. Oktober 1931 unter der Leitung von Volkmar Andreae.

ßende Allegro-vivace-Stretta von Andraes *Violinkonzert* wirkt wie eine augenzwinkernde Anspielung auf die fulminante Schlusswendung in Suters Vorgängerwerk.

Besonders auf solche Effekte und Reminiszenzen reagierte beim ersten Anhören Fritz Gysi, der Rezensent des *Tages-Anzeigers*, ohne jedoch die melodische und harmonische Avanciertheit der Komposition zu beachten:

Das flotte, die populäre Wirkung des Stückes entscheidende Finale (Allegro vivace) baut sich auf einem obstinaten Rhythmus auf, der in der Violinliteratur sehr häufig anzutreffen ist (z. B. schon bei Vieuxtemps und Wieniawski) und diesen Schlußsatz ins Tänzerische wendet. Eine Art Bolero, voll Feuer und Vitalität, der nach einer retardierend dazwischentre tenden kurzen elegischen Betrachtung in einer wilden Stretta zerflattert. Einem Meister wie Adolf Busch solch eine geigerische Rhapsodie übergeben zu können, muss für den Komponisten eine Freude sein. Sie wurde es, dank dem einmütigen Musizieren von Autor, Solist und Orchester, auch fürs Publikum, das die Novität mit herzlichem Beifall entgegennahm.²⁹¹

Größere Mühe mit dem Werk bekundete Ernst Isler, der seinen Bericht von der Uraufführung in der *Neuen Zürcher Zeitung* mit durchaus kritischen Gedanken abrundete:

Andrae hat in seinem Op. 40 vielleicht aber doch zu sehr an Buschs Geigenspiel und zu wenig an sich selbst gedacht, als er Themen so leicht hinsetzte und so wenig zueinander in Beziehung brachte, in doch recht abgelegenen spanischen oder südlichen Kolorit sich erging, eine instrumentale Pikanterie an die andere setzte, eine leicht eingängliche Kantilene der andern beifügte und das Ganze mit so viel klanglichem Firnis übergoß. Wir und sicherlich auch andere der von Andrae ernsthaft denkenden Hörer erwarteten eine tieferschürfende Lösung einer Aufgabe und einer vielfach schon wesentlich gewichtiger behandelten Form, für deren Vermittlung zum voraus ein so prachtvoller, einzigartiger Geiger wie Adolf Busch zur Verfügung stand. Mit seiner völlig sich hingebenden Kunst vermochte dieser viele der Gedanken beinahe zu adeln und den starken Beifall der Hörer seinerseits zu rechtfertigen.²⁹²

291 Fritz Gysi, VIII. Abonnementskonzert, in: *Tages-Anzeiger*, Mittwoch, 29. Januar 1936, Nr. 24, 3. Blatt, S. [7]. Mit der Nennung der »geigerischen Rhapsodie« spielt Gysi womöglich auf Andraes *Rhapsodie für Violine und Orchester* op. 32, entstanden 1919–20, an.

292 Ernst Isler, Konzerte, in: *NZZ* 157, Donnerstag, 30. Januar 1936, Blatt 6, Abendausgabe, No. 170, S. [1].

Den wenigsten Hörern der Uraufführung wird im Januar 1936 bewusst gewesen sein, dass Andreaes Violinkonzert auch eine Antwort auf das ihm zugeeignete *Capriccio für kleines Orchester* op. 46 des Widmungsträgers war, welches knapp drei Jahre zuvor, am 20. und 21. Februar 1933 in der Tonhalle vorgestellt worden war.²⁹³

293 Siehe dazu unten, S. 132–141.

V. Buschs Komponieren

1. »Notenschreiben«

Daß Adolf Busch auch komponierte, machte mir gewaltigen Eindruck. [...] Mir imponierte, daß Busch sich nicht mit seiner Rolle als großer Interpret begnügte, sondern auch noch Talent und Neigung hatte, schöpferisch tätig zu sein.²⁹⁴

In den vergangenen dreißig Jahren ist Buschs kompositorisches Werk vermehrt ins Bewusstsein einer interessierten Öffentlichkeit getreten. Zwei Werkverzeichnisse geben über die siebzig Opuswerke wie auch die ungefähr gleich vielen Werke ohne Opuszahl Auskunft.²⁹⁵ Manche Kompositionen sind mittlerweile entweder gedruckt oder in guten Einspielungen zugänglich, einige Kammermusikwerke sind sogar mehrfach aufgenommen worden. Umfangreichere Schöpfungen wie die Konzerte und die Chor- und Orchesterwerke harren noch weitgehend ihrer Entdeckung und Dokumentation. Dasselbe gilt für das reiche Liedschaffen, zumal die zahlreichen Gesänge ohne Opuszahlen.

Welch zentrale Bedeutung das Komponieren für Busch zeit seines Lebens hatte, ist durch manche briefliche Äußerung belegt. Am 29. Oktober 1914 schrieb er an seinen früheren Kompositionslehrer Fritz Steinbach: »Ich habe mal so etwas wie Ruhe und kann die Zeit gut für mich brauchen um mich voranzubringen a.) auf der Geige und b.) sonst überhaupt, vor allem was mein Componierleisten angeht!«²⁹⁶ Gegenüber Benedict Vischer, seinem Basler Freund und Berater in finanziellen Dingen, klagte er aus dem amerikanischen Exil: »Das Unglück ist noch, dass, wenn ich ›fertig‹ mit den Konzerten, mit dem Üben dafür und mit ›Recording‹ bin, ich sofort anfangen mit

²⁹⁴ Menuhin 1976, S. 113.

²⁹⁵ Sackmann 1994, Zimmermann 2004.

²⁹⁶ Brief von Adolf Busch aus Wien an Fritz Steinbach in München vom 29. Oktober 1914. Serkin-Busch 1991, S. 110.



Adolf Busch mit der autographen Partitur der Orchesterfassung des *Vater unser* op. 44 (für achtschimmigen Chor, Orchester und Orgel), aufgeschlagen, T. 84–90, um 1933

dem Notenschreiben, das mir dann schon seit langem auf der Seele liegt.«²⁹⁷ Am 9. Juni 1952, wenige Stunden vor seinem Tod, ließ er in seinem allerletzten Brief den Quartettkollegen Ernest Drucker wissen: »Uns geht es sehr gut hier oben! Ich genieße es, einmal meiner eigenen Arbeit anzugehören. Und ich arbeite fleissig. Nicht auf der Geige [...].«²⁹⁸ Ernst Gombrich, der berühmte Kunsthistoriker und Jugendfreund aus Wiener Tagen, fasste Buschs Leben zwischen Geige und Stift trefflich zusammen: »Sein eigenes Komponieren nannte er oft ›Notenschreiben‹, eine Arbeit, die ihm immer wichtiger wurde, je mehr der Erfolg ihn auf die Konzertlaufbahn drängte.«²⁹⁹ Busch wurde sich in einer Phase, in der er öfters als gewöhnlich eigene Werke aufführte, des wachsenden Erfolgs seiner schöpferischen Arbeit bewusst:

Grade fangen die Leute an zu merken, dass es mir mit dem Componieren ernst ist. Es geht auch ganz gut voran, wie ich vor allem an der Abrechnung der »Gema« sehe, die mir andauernd Geld schickt. Gestern wieder über 600 Mark und vor ein paar Monaten fast ebensoviel. Ich werde viel aufgeführt und spiele selbst mehr wie früher von mir, weil mir die neuen Sachen besser gefallen.³⁰⁰

Die in den USA zu Werbezwecken angefertigte Pressemappe, eine Mischung aus Biographie und Homestory, behauptete wohl nicht ganz wahrheitsgemäß, »he considers himself a composer primarily«.³⁰¹

Es wäre andererseits auch falsch, Busch als einen Komponisten für den eigenen Gebrauch, wie die Virtuosen-Komponisten des 19. Jahrhunderts Niccolò Paganini, Heinrich Wilhelm Ernst, Henryk Wieniawski etc., zu betrachten. Wohl sind die Violinsonaten mit Klavier, die Klaviertrios, Streich- und Klavierquartette und das Klavierquintett in der Hauptsache für den eigenen Gebrauch entstanden, aber umgekehrt lebte Busch in gewissen Phasen in seinen Schöpfungen das aus, was er als Interpret gerade vermisste. Aus diesem Antrieb entstanden wohl ausladende Orchester- und Chorwerke, Sinfonien, Orchestervariationen, geistliche und weltliche Vokalkompositionen. Die ein-

297 Brief von Adolf Busch aus New York an Benedict Vischer-Koechlin in Basel vom 8. Juni 1942. Serkin-Busch 1991, S. 434.

298 Brief von Adolf Busch aus Guilford, VT an Ernest Drucker vom 9. Juni 1952. Serkin-Busch 1991, S. 543f.

299 Ernst Gombrich, Von der Größe Adolf Buschs, in: Serkin-Busch 1991, S. XI.

300 Brief von Adolf Busch an Fritz Busch vom 22. Dezember 1927. Serkin-Busch 1991, S. 259.

301 Concert Management Arthur Judson Inc., Press Book für Adolf Busch, Violinist, New York [1941], zitiert nach Potter 2010, S. 1215.

zige Gattung, die Busch nach einem jugendlichen Versuch nie mehr in Betracht zog, war die Oper. War ihm sein Bruder Fritz in der Behandlung des Orchesters stets ein zweifellos kundiger Ratgeber, so scheute er wohl dessen kritischen Blick aufgrund seiner immensen Opernerfahrung und noch größeren Ansprüchen an die Qualitäten eines Bühnenwerks. Buschs *Opus ultimum* ist eine monumentale, höchst eindrückliche Vertonung des 6. Psalms für Chor, Orchester und Orgel (op. 70), mit der er den Tod seiner Frau Frieda und seines Bruders Fritz zu verarbeiten versucht und deren Vollendung er selbst nur um wenige Tage überlebt hat.

Eigene Kompositionen waren für Busch mitunter ein Mittel der Kontaktnahme und der Verbundenheit mit Menschen, die ihm nahestanden und mit denen ein häufigerer Austausch aufgrund seiner Reisetätigkeit kaum möglich war. Unter den Widmungsträgern finden sich in den früheren Jahren Lehrer und Familienmitglieder, später vor allem Dirigenten und befreundete Interpreten und, besonders nach der Emigration, verschiedene Gönner und Mäzene. Seiner Frau Frieda, die selbst sang, Klavier und Klarinette spielte, widmete er häufig kleinere Stücke, vor allem Lieder zu Weihnachten oder zu ihren Geburtstagen am 13. August. Auch seiner zweiten Frau Hedwig, die Flöte spielte, widmete er kleinere Bagatellen und schließlich das monumentale *Flötenquintett* op. 68.

Beschränkte sich zu Lebzeiten sein Weltruhm auf sein Wirken als Solist und Kammermusiker, so gab es schon damals Kollegen, die wussten, wovon sie sprachen, wenn sie in Busch einen namhaften Komponisten sahen. So schrieb der Leipziger Organist und Thomaskantor Karl Straube 1929:

Adolf Busch entwickelt sich auch als Komponist zu einer bemerkenswerten Erscheinung. Es ist unsere Pflicht, ihm – der ganz ausserhalb des Parteidetriebes steht – als Komponist Förderung zu schenken, denn er gehört in solcher Eigenschaft zu den Stillen im Lande. Ausserdem ist er ein grosser und reiner Mensch, was in unserem Konzern auch nicht allzuoft vorkommt.³⁰²

In ähnlichem Sinn schrieb Frieda Busch bereits am 10. August 1920 an ihre Brüder Otto und Fritz Grütters: »[Wilhelm] Stenhammar, der Freund von Adolf

302 Brief von Karl Straube aus Saas-Fee an Siegmund von Hausegger in München vom 3. August 1929. Gurlitt/Hudemann 1952, S. 84.

u.[nd] Musikdirektor v.[on] Göteborg, wie Adolf sagt, einer der besten Musiker, sagte, dass Adolf der grösste jetzt lebende Komponist sei und dass er das allerhöchste von ihm erwarte.« Otto Grüters bezog später diese Aussage auf die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg (1918) und vor allem auf die Situation nach Regers Tod (1916).³⁰³

Busch galt als Komponist auch jenseits Deutschlands und der Schweiz so viel, dass man seine Werke gelegentlich auf ein Konzertprogramm setzte. Relativiert wird diese Beobachtung allerdings durch die Tatsache, dass meistens enge persönliche Vertraute, in erster Linie sein Bruder Fritz, die treibenden Kräfte waren. Er dirigierte beispielsweise die Uraufführung der *Sinfonie e-Moll* op. 39 in der New Yorker Carnegie Hall am 25. November 1927 – dieses Werk wurde bereits ein Jahr darauf in Basel vorgestellt –, und am 14. September 1932 leitete er die Uraufführung des *Capriccios* op. 46 in Venedig. Dass dies selbst im Rahmen eines Festivals möglich war, das sich ausdrücklich der jüngsten Musik verschrieben hatte, beweist, dass zumindest dessen Organisatoren Busch als durchaus ernstzunehmenden Schöpfer und nicht bloß als Auch-Komponisten betrachteten.

Schon die zeitgenössischen Kommentatoren von Buschs Werken wurden nicht müde, deren satztechnische und ästhetische Bezüge zu den Kompositionen von Max Reger zu betonen. Zweifellos war die komplexe melodische Harmonik von Regers Werken ein starkes Vorbild für Busch, und offensichtlich sprach ihn die logische Konsequenz und die Dichte des Reger'schen Satzes an, den er ja in seiner Jugend dank der persönlichen Beziehung zum Komponisten aus unmittelbarer Nähe kennengelernt und studiert hatte. Reger selbst hatte sich unverkennbar an Bach orientiert, stand aber ebenso in den Traditionen von Wagner und von Brahms' Klassizismus.³⁰⁴ Mehr noch als im eher vordergründig wirksamen Bereich der Harmonik war Busch seinen großen Vorbildern Reger, Brahms und Bach in der komplexen Schichtung ausdrucksvoller kontrapunktischer Linienzüge verpflichtet. Bei ihm sind Fugen und Kanons nie bloße Denkkonstruktionen, sondern Verkörperungen intellektueller Schönheit oder »Charakterstücke höchster Art«.³⁰⁵

303 »Während die deutschen Rezensenten, die den Geiger in den Himmel hoben, nach dem Sprichwort ›Schuster, bleib bei deinem Leisten‹ urteilten, erklärte der schwedische Musikdirektor Stenhammar 1920 in Göteborg, Busch sei nach Regers Tod der größte lebende Komponist.« Otto Grüters, Adolf Busch – Mensch und Werk, in: Burbach 1966, S. 24.

304 Dominik Sackmann, Adolf Busch, der Komponist – eine Annäherung, in: Burbach 1991, S. 48.

305 Robert Schumann, Etüden für Pianoforte, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 8, 1838, S. 22.

Der englische Musikgelehrte Donald Francis Tovey brachte noch den Namen eines anderen Vorbildes ins Spiel: Ferruccio Busoni.³⁰⁶ Auch von diesem älteren Zeitgenossen führen manche Bezüge zurück zur Musik des 19. Jahrhunderts, in erster Linie zur Geisteswelt der literarischen Weimarer Klassik. Damit ist auf mehrfache Weise der Bezug zu jenen Epochen der Musikgeschichte verdeutlicht, aus denen auch Buschs Konzertrepertoire stammte. Man könnte angesichts von Buschs Doppelbegabung durchaus behaupten, er habe in seinen Kompositionen sein Konzertrepertoire auf persönliche Weise kreativ reflektiert. Manche Gemeinsamkeiten mit jenen Werken liegen in seinen Stücken offen zutage, einerseits was das Festhalten an der klassischen Viersätzigkeit der Sonaten- oder sinfonischen Werke anbelangt, andererseits wenn gewisse melodische oder harmonische Wendungen aus fremden Werken an unerwarteter Stelle in Buschs Œuvre wieder auftreten. Andere Bezüge betreffen kaum wahrnehmbare Details, etwa formale Besonderheiten und spezielle Motivtechniken, die sich nur aus breiter Kenntnis des Repertoires und mit einem genauen Blick in die Partituren der jeweiligen Vorbilder ausmachen lassen. Busch selbst waren solche Rückgriffe durchaus bewusst und er kalkulierte sie gewissermaßen als notwendige Etappe auf einem langen Weg der Selbstfindung ein, wenn er an einen jüngeren Kollegen schrieb:

Ich bin überzeugt, daß Du bald etwas sehr Schönes und wirklich Wertvolles schreiben wirst. Mach Dir doch nichts draus, wenn es vorderhand immer noch stark Regerisch ist. Schließlich ist der Reger ja auch ein Kerl, der einen Musiker gründlich in Anspruch nehmen darf.³⁰⁷

Dass er sich aber von solchen Beeinflussungen nie ganz befreien konnte, erweisen die zahllosen Bemerkungen von Kritikern seiner Werke. Darin liegt auch eine gewisse Tragik des Busch'schen Komponierens. Gleichwohl wäre es unrichtig, im schöpferischen Musiker Busch bloß einen Eklektiker oder gar einen Epigonen zu sehen. Auf das Gewicht des Eigenen hat bereits Tovey hingewiesen:

306 »Dr. Adolf Busch, der heute am 14. Dezember gleichzeitig mit seinem Bruder Dr. Fritz Busch das Ehren doktorat der Musik der Universität Edinburgh erhielt, war von früher Jugend auf ein Komponist nicht weniger als ein Geiger. Die Haupteinflüsse auf seinen Stil hatten Reger und Busoni; mit beiden war [er] in den späteren Jahren seines Lebens in persönlichem Kontakt.« Donald Francis Tovey, *Kurze Bemerkung über die Musik Adolf Buschs*, Durchschlag des originalen Typoskripts BBA (D–KAmri) – Ko29.

307 Brief von Adolf Busch aus Darmstadt an Rudolf Peters, mutmaßlich vom Herbst 1923. Serkin-Busch 1991, S. 241.

Für Zeitgenossen ist es immer leichter, solche Einflüsse zu bemerken (besonders wenn man speziell darauf aufmerksam gemacht wird) als zu sehen, dass der Komponist seinen eigenen Stil hat. Busch ist weder Reger noch Busoni, noch auch eine Mischung von beiden. Sein Temperament, ob es sich nun in Leidenschaft, Meditation oder Humor äussert, ist unverkennbar sein eigen.³⁰⁸

Darum würde es sich lohnen, auch einmal den grundsätzlichen Unterschieden nachzugehen, durch die sich Buschs Werke von denjenigen seiner scheinbar so nahen Vorbilder abheben.³⁰⁹

Bislang zu wenig untersucht wurden auch Buschs schöpferische Bezugnahmen zu aktuellen Strömungen der jeweils zeitgenössischen Musik. Potter wies auf die Strawinsky'schen Züge im *Divertimento* op. 30 hin.³¹⁰ Auch gelegentliche Annäherungen an die Welt Paul Hindemiths oder Reverenzen gegenüber den französischen Polytonalisten, etwa in der *Sinfonischen Phantasie* op. 17 und im *Konzert für großes Orchester* op. 43, wären zu nennen. Möglicherweise ist der konsequente Intervallgebrauch in Werken wie der *Zweiten Violinsonate* op. 56 auf Buschs Verehrung für die Musik Anton Weberns oder gar – *horribile dictu* – auf eine uneingestandene Nähe zur Musik von Arnold Schönberg zurückzuführen.³¹¹

Letztlich sind Buschs Eigenschöpfungen gleichsam selbstverständliche Äußerungen eines umfassenden Musikers. Darum lässt sich der Komponist vom Interpreten Busch nicht trennen. In gewisser Weise lässt sich die Ambivalenz seiner musikalischen Aktivitäten mit derjenigen von Wilhelm Furtwängler, allerdings mit umgekehrten Vorzeichen, vergleichen: Bezeichnete sich dieser als »dirigierender Komponist«, so könnte Busch ein »komponierender Geiger« genannt werden. Diese doppelte Ausrichtung kam ihm auf zweifache Weise zustatten: Zunächst hat ihm seine schöpferische Erfahrung zweifellos profunde Einsichten in die Werke barocker bis moderner Komponisten eröffnet, und andererseits hat die Entscheidung, sich vertieft und differenziert mit Schöpfungen der Vergangenheit auseinanderzusetzen und diese nicht primär als auf das eigene Schaffen weisende Vorläufer zu betrach-

308 Donald Francis Tovey, *Kurze Bemerkungen über die Musik Adolf Buschs* (wie Anm. 306).

309 Siehe dazu Schaarwächter 2013 und neuerdings die Überlegungen von Luchterhandt in ders. 2016, S. 196f.

310 Potter 2010, S. 1218.

311 Sackmann 2000, S. 388–390.

ten, genau jene Konzerterlebnisse befördert, für die ihm seine Zuhörenden so dankbar waren.

Gerade der Vergleich mit Furtwängler kann behilflich sein, Buschs Musikerpersönlichkeit noch genauer zu fassen: Furtwängler gehörte einer jahrhundertealten Tradition von heute als Komponisten geschätzten Musikern an, die in erster Linie hervorragende Virtuosen und häufig auch Ensembleleiter waren,³¹² von Dufay, Monteverdi über Bach, Mozart und Beethoven bis zu Mendelssohn, Brahms und Reger und in jüngerer Zeit Pierre Boulez, Esa-Pekka Salonen, Heinz Holliger, Jörg Widmann etc. Adolf Busch und vor allem sein Bruder Fritz gehörten hingegen einer damals noch einigermaßen neuen Richtung von Künstlern an, die sich in erster Linie auf die Vergegenwärtigung von Werken der Vergangenheit unter möglichster Wahrung der Intentionen ihrer Autoren konzentrierten. Vorreiter dieses neuen Künstlertypus war Arturo Toscanini, der um die bestmöglichen Wiedergaben fremder Kompositionen rang und deswegen deren Partituren Note für Note auswendig zu kennen trachtete. Dieselbe Unbedingtheit kennzeichnete auch die Brüder Busch und setzte sie in unüberbrückbare Opposition, jenseits aller politischen Differenzen, zu intuitiv nachschöpfenden Dirigenten wie etwa Eugen Jochum oder Wilhelm Furtwängler.³¹³

Wohl war Buschs Strahlkraft als Interpret des klassischen Repertoires nach seiner Rückkehr aus dem Exil und besonders nach seinem baldigen Tod auch dafür verantwortlich, dass sein kompositorisches Œuvre in den Hintergrund gedrängt wurde. Dahinter standen aber auch Veränderungen in der musikalischen Landschaft Europas nach dem Zweiten Weltkrieg. Die jungen Komponisten drängten nach 1945 nicht nur nach Neuem und begeisterten sich bald für eine ideologiefreie musikalische Intellektualität auf der Basis dodekaphoner Werke der Zwischenkriegszeit, namentlich aus der Feder Anton Weberns, sondern gingen auch absichtlich auf Distanz zu derjenigen Ästhetik, welche

312 »Ich will komponieren und eigentlich nichts als komponieren. Daß meine Produktion nicht Ausfluß irgendeines Spieltriebs oder einer Eitelkeit, auch nicht irgendeiner Selbsteinbildung, sondern für mich die ernsthafte und entscheidendste Sache im Leben sei, ist mir seit langem klar. [...] Meine Dirigenten-Karriere [...] ist ernsthafter Erwähnung nicht wert. [...] In Wirklichkeit war das Dirigieren das Dach unter das ich mich im Leben geflüchtet habe, weil ich im Begriff war, als Komponist zu Grunde zu gehen.« Brief von Wilhelm Furtwängler an Ludwig Curtius vom 16. August 1946. Furtwängler 1964, S. 146f.

313 Am 6. November 1927 schrieb Adolf Busch aus Bonn an seinen Bruder Fritz: »Furtwängler baut in dieser Beziehung [Verrücktheiten] stark ab, und sein Erfolg verringert sich demgemäß, bis er vielleicht gelernt hat (die Möglichkeiten sind bei ihm da), die Ansätze zu präzisem Musizieren und zu allem, was mit dem guten ›unpersönlichen(!) Musizieren zusammenhängt, auszubilden.« Serkin-Busch 1991, S. 255. Zu Jochum siehe unten, S. 176.

die Gunst der nationalsozialistischen Kulturideologen genossen hatte. Dass damit an vorderster Front die spättonale Kompositionsweise der Reger-Schule geächtet wurde, erstaunt erst recht nicht angesichts der Tatsache, dass sich viele ihrer Exponenten als Parteimitglieder an den Schalthebeln des deutschen Musiklebens diskreditiert hatten. Busch hatte also auch hier durchaus Grund, seinen etwa gleichaltrigen Kollegen und Landsleuten aus der Zeit von vor 1933 mit aller Skepsis zu begegnen. Aber für seine eigenen Werke war – mit Ausnahme bewusster Retrospektiven wie der einzigen Aufführung seines *6. Psalms* im Rahmen des Schweizerischen Tonkünstlerfestes in Basel (1954) – kein Platz mehr im Konzertleben. Mit einem Seitenblick auf die späte Verbitterung des erst 1963 verstorbenen, ungleich avancierteren, aber eben aus derselben deutschen Tradition stammenden Komponisten Paul Hindemith muss man von Glück reden, dass Adolf Busch dank seines unzeitig frühen Todes vor ähnlichen Zurücksetzungen verschont geblieben ist.

2. In der Schweiz entstandene Kompositionen

Schliesslich bin ich 46 und fange grade erst an, ein bisschen zu begreifen, wie man Musik machen (auch schreiben) sollte.³¹⁴

Überblickt man die Werke, welche während Buschs Schweizer Zeit entstanden sind, eröffnet sich eine bunte Vielfalt an Gattungen und Konzepten. Sie reicht von Stücken für Bassklarinette bzw. Violine solo (op. 37 und op. 50a) über *Duette* (op. 38 und 50b), zwei *Trios* (op. 48 und op. 53a), ein *Streichquartett* (op. 45) und ein *Streichsextett* (op. 40) bis hin zu Chor- und Orchesterwerken. Unter diesen ragen zwei *Sinfonien* (op. 39 und 51), *Variationen* (op. 41 und op. 52), das *Konzert für großes Orchester* op. 43, das *Capriccio* op. 46 sowie *Introduction und Chaconne* op. 47 heraus. Auch in Jahren größter Belastungen durch Konzertreisen fand Busch, nicht nur jeweils in den Sommermonaten, Zeit für kleinere und zum Teil sehr große Werke.

Aus der Auflistung der in den Schweizer Jahren entstandenen Werke wird deutlich, dass das Jahr 1933 auch für Buschs Komponieren einen dreifachen Einschnitt bedeutete. Entstanden davor pro Jahr mehrere, zum Teil umfang-

314 Serkin-Busch 1991, S. 368.

reiche Partituren, so nahm die Kompositionstätigkeit danach deutlich ab, und mit Ausnahme der möglicherweise zur bloßen Selbsttherapie konzipierten *b-Moll-Sinfonie* gehen auch die Umfänge der Stücke merklich zurück. Befanden sich vor 1933 »große« Musikerpersönlichkeiten unter den Widmungsträgern, zu denen durchaus auch Bruder Fritz zu zählen ist, entstammten die Empfänger der kleineren Werke danach mehrheitlich dem engeren Familienkreis.³¹⁵ Das *Capriccio* op. 46 ist, abgesehen von zwei Ausnahmen,³¹⁶ das letzte Werk von Adolf Busch, das zu dessen Lebzeiten in einem kommerziellen Verlag erschienen ist. Alle späteren und bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht veröffentlichten Kompositionen sind entweder gar nicht verlegt oder lediglich privat, unter Labels wie »Independent Music Publishers« oder »Associated Music Publishers«, in Amerika vervielfältigt worden.

Die in der Schweiz entstandenen Kompositionen in chronologischer Reihenfolge³¹⁷:

op. 37	<i>Suite für Klarinette oder Bassklarinette</i>	undatiert	Werner Reinhart
op. 38	<i>Suite g-Moll für Violine und Klavier</i>	undatiert	
op. 39	<i>Sinfonie e-Moll</i>	Juli–August 1927	Fritz Busch
op. 40	<i>Streichsextett, 2. Fassung</i>	1928	Eltern
op. 41	<i>Mozart-Variationen für Orchester</i>	Juni 1928	Hans Weisbach
op. 42	<i>Konzert B-Dur in einem Satze für kleines Orchester</i>	März 1929	Paul Grümmer
op. 43	<i>Konzert für großes Orchester</i>	gedruckt 1931	Arturo Toscanini
op. 44	<i>Vater unser für Chor a cappella</i>	1930 / Fassung mit Orchester 1933	Frieda Busch
op. 45	<i>Neun Stücke für Streichquartett</i>	Juli 1931 / November 1936	
op. 46	<i>Capriccio für kleines Orchester</i>	1931	Volkmar Andreae
op. 48	<i>Klaviertrio c-Moll</i>	1931	Luigi Ansbacher
op. 47	<i>Introduction und Chaconne für großes Orchester</i>	Juni ³¹⁸ / Juli 1932	Hermann Scherchen
op. 50a	<i>Sonate für Violine allein</i>	1933 und 1939	Irene Serkin-Busch
op. 49	<i>Requiem für Mignon</i>	Juli 1935	

315 Die Widmung der Sinfonie an den Industriellen Emil Barell ist erst 1951 erfolgt, nachdem das Manuskript, das infolge Fritz Buschs Flucht aus Dänemark als verschollen gegolten hatte, wieder aufgetaucht war. Siehe Potter 2010, S. 718.

316 Das bei Bote & Bock (Berlin) verlegte Material zu den *Drei Etüden für Orchester* op. 55 und die bei Schirmer (New York) erschienenen *Eight Chorale Preludes for Organ* op. 60a.

317 Siehe auch Potter 2010, S. 1253–1257. Kursiv gesetzte Werktitel entsprechen dem Originaltitel.

318 Potter 2010, S. 478.

Die in der Schweiz entstandenen Kompositionen in chronologischer Reihenfolge³¹⁷:

op. 13	<i>Zwei Begräbnis-Gesänge</i> für fünfstimmigen Chor a cappella	Mai und Dezember 1935	
op. 51	<i>Sinfonie in b-Moll mit Schlusschor</i>	Juli 1936	Emil Barell
op. 53a	<i>Sieben Bagatellen</i> für Klarinette, Viola und Violoncello	Dezember 1936	Frieda Busch
op. 52	<i>Variationen über ein Thema von G. F. Händel für kleines Orchester</i> mit Klavier	Juni 1937	Irene und Rudolf Serkin-Busch
op. 50b1	<i>Duett für zwei Violinen</i>	Juni 1938	Irene Serkin-Busch
op. 54	<i>Klarinettensonate</i> , 1. Fassung	1939?	

Adolf Busch scheint eine deutliche Trennlinie zwischen seinen Auftritten als Solist und Kammermusiker und der Präsentation eigener Schöpfungen gezogen zu haben. Wenn er, was selten genug vorkam, in der Schweiz Werke aus der eigenen Feder zu Gehör brachte, waren es meistens klein besetzte Stücke, in deren Mittelpunkt er selbst als Interpret stand. Dabei präsentierte er aber, mit wenigen Ausnahmen, kaum neue Werke in Uraufführungen. In den größeren Schweizer Städten stellte er selbst vielmehr Kompositionen zur Diskussion, die längst in Deutschland aufgeführt worden waren. So führte er im Oktober 1923 zunächst in Basel und ein knappes Jahr später in Zürich sein *Violinkonzert a-Moll* op. 20 auf, das schon zwei bzw. drei Jahre zuvor in Breslau uraufgeführt worden war.³¹⁹ Auch die drei Aufführungen der *Fünf Präludien und Fugen für Streichquartett* op. 36 in Zürich (1928) und Basel (1929 und 1948) waren gewissermaßen Rückgriffe auf ein bereits etabliertes Werk. Ähnliches gilt auch für weitere Kammermusikwerke, die *Sonate für Violine und Klavier* op. 21, die *Suite* op. 38, das *Klaviertrio* op. 15, das *Klavierquintett* op. 35 und die *Neun Stücke für Streichquartett* op. 45. Das einzige Ensemblewerk, das seine Uraufführung in der Schweiz erlebte, war das *Klaviertrio* op. 48, das keine Widmung aufweist und ab 1935 wohl das ältere, vom Busch-Trio öfters gespielte *Trio* op. 15 im Konzertrepertoire ergänzen sollte.

319 Potter 2010, S. 1248.

320 Die mit * bezeichneten Konzerte fanden höchstwahrscheinlich in Abwesenheit des Komponisten statt. Siehe Potter 2010, S. 258, S. 651 bzw. S. 893.

321 Die Datierung der Uraufführung auf »Venice, 19 September 1932« (Potter 2010, S. 1255) ist unzutreffend und basiert auf der gelegentlichen Verwechslung der Opuszahlen in Inseraten und Zeitungsberichten. Hingegen bedankte sich Busch unter der Angabe »Winterthur den 8. Februar« im »Rychenberger Gastbuch« bei Werner Reinhart für seine »Gastfreundschaft und die hervorragende Uraufführung«. Siehe Abbildung S. 175.

Konzerte mit Kompositionen von Adolf Busch in der Schweiz (1919–1954)³²⁰

Bern, 28.10.1919*	Mozart-Variationen, op. 19	UA
Basel, 20.10.1923	Violinkonzert a-Moll, op. 20	UA Breslau, 6./7.11.1921
Basel, 9.1.1924	Violinsonate G-Dur, op. 21	UA München, 28.4.1923
Basel, 10.2.1924*	»Nacht«, op. 3b	komponiert 1918, erschieden 1922
Zürich, 6./7.10.1924	Violinkonzert a-Moll, op. 20	
Zürich, 16.4.1925	Klaviertrio a-Moll, op. 15	UA Bochum, 25.10.1922
Basel, 30.3.1927	Klaviersonate c-Moll, op. 25	UA Berlin, 13.9.1922
Basel, 19.3./14.5.1928	Passacaglia für Orgel, op. 27	UA Berlin 23.3.1922
Zürich, 25.4.1928	Fünf Präludien und Fugen für Streichquartett, op. 36	UA Köln, 6.10.1926
Basel, 8.5.1928	Klavierquintett c-Moll, op. 35	UA München, 11.5.1926
Zürich, 10.5.1928	Klavierquintett c-Moll, op. 35	
Genf, 12.5.1928	Klavierquintett c-Moll, op. 35	
Basel, 12.6.1928	Suite für Violine und Klavier g-Moll, op. 38	UA Göttingen, 11.11.1927
Basel, 5.11.1929*	5 Präludien und Fugen, op. 36	(Basler Streichquartett)
Basel, 10.12.1929*	Konzert in einem Satze op. 42	UA Düsseldorf, Februar 1929
Zürich, 20./21.10.1930	Konzert für großes Orchester, op. 43	UA
Basel, 29.9.1930*	Suite im alten Stil, op. 33	komponiert 1925, er- schienen 1928
Basel, 13.12.1930	Sinfonie e-Moll, op. 39	UA New York, 25.11.1927
Basel, 20.1.1931*	Klaviertrio a-Moll, op. 15	(Basel-Trio: Flügel, Abel, Henneberger)
Bern, 3.2.1931*	5 Präludien und Fugen, op. 36	(Berner Streichquartett)
Winterthur, 8.2.1933	Introduction und Chaconne, für Orchester, op. 47	UA ³²¹
Zürich, 20./21.2.1933	Capriccio für kleines Orchester, op. 46	UA Venedig, 14.9.1932
Bern, 5./6.2.1934*	Introduction und Chaconne, op. 47	
Bern, 22.3.1935*	Klaviersonate c-Moll, op. 25	(Rudolf Serkin)
Basel, 15.11.1935	Klaviertrio c-Moll, op. 48	UA
Zürich, 26.11.1936	Neun Stücke für Streichquartett, op. 45	UA Berlin, 11.3.1932
Basel, 28.4.1937	Klaviersonate c-Moll, op. 25	
Zürich, 29.4.1937*	Klaviersonate c-Moll, op. 25	(Rudolf Serkin)
Basel, 2.10.1938	Händel-Variationen für kleines Orchester und Klavier, op. 52	UA
Zürich, 18.10.1938	Reger: Violinkonzert A-Dur, op. 101 (Neufas- sung Adolf Busch)	UA
Basel, 17.3.1948	Fünf Präludien und Fugen, op. 36	
Basel, 17./18.12.1951	Drei Etüden für Orchester, op. 55	New York, 16.11.1940
Basel, 12. Juni 1954*	Der 6. Psalm	UA

Die Uraufführungen von Werken Adolf Buschs in der Schweiz galten häufiger seiner Orchestermusik. Dabei kam es durchaus vor, dass der Komponist, wie im Falle der Berner Uraufführung seiner frühen *Mozart-Variationen* op.19 unter der Leitung von Fritz Brun, gar nicht anwesend sein konnte.³²² Andererseits wurden zahlreiche Werke aus seiner Schweizer Zeit gerade hierzulande nicht zum ersten Mal gespielt.

Zwei Orchesterwerke haben Bezüge zu einer Zürcher bzw. einer Winterthurer Persönlichkeit aus Buschs damaligem Umfeld: das *Capriccio für kleines Orchester* op.46 sowie *Introduction und Chaconne für großes Orchester* op.47. Zudem wurden auch das Arturo Toscanini gewidmete *Konzert für großes Orchester* op.43 und die Neufassung von Regers *Violinkonzert* op.101 in Zürich uraufgeführt.

a) Das *Capriccio für kleines Orchester* op. 46

In einem glänzenden Stil, mit durchsichtigen Gedanken³²³

Als eindruckliches Zeugnis für die Verbundenheit mit dem Chefdirigenten der Zürcher Tonhalle ist Buschs *Capriccio für kleines Orchester* op.46, »meinem lieben Freunde Volkmara Andree« gewidmet. Busch komponierte es 1931, die Uraufführung fand aber nicht in Zürich statt, sondern im Rahmen des Internationalen Musikfests am 14. September 1932 in Venedig unter der Leitung von Fritz Busch.³²⁴ Wie es dazu kam, dass Volkmara Andree »sein« *Capriccio* in einem seiner Zürcher Konzerte nicht selbst uraufführte, liegt im Dunkeln. Folgt man einem Inserat in der Zeitschrift *Melos*, so wurde das Werk in rascher Folge an verschiedenen Orten vorgestellt, darunter bald auch in Zürich unter der Leitung des Widmungsträgers.³²⁵ Dieselbe Zeitschrift berichtete rund eineinhalb Jahre später in einer kurzen Notiz:

322 Brief von Adolf Busch an Fritz Brun vom 27. Dezember 1919: »Es fällt mir [...] sehr schwer auf der Seele, daß ich Ihnen immer noch nicht gedankt habe für die Aufführung meiner Variationen [...] Schade, daß ich nicht zuhören konnte!«. Serkin-Busch 1991, S. 216.

323 Inserat, in: *Melos* 12, 1933, S. 115.

324 »Adolf Busch hat soeben ein neues Werk ›Capriccio‹ für kleines Orchester vollendet, dessen Uraufführung am 14. September auf dem Internationalen Kammermusikfest in Venedig unter Leitung von Fritz Busch stattfindet.« *Melos* 11, 1932, S. 299.

325 »Adolf Busch: Capriccio op. 46, Uraufführung: 14. September 1932, Dauer: 12 Min., Aufführungen in Berlin, Dresden, Edinburgh, Innsbruck, Magdeburg, München, Pyrmont, Stuttgart, Venedig, Zürich.« *Melos* 11, 1932, S. 348.

Aufführungsrecht
vorbehalten

CAPRICCIO

Adolf Busch, Op. 46
(geb. 1891)

Adagio. J. 54-66

2 Flöten *p dolce*

2 Oboen

2 Klarinetten in A *p dolce*

2 Fagotte

2 Trompeten in C

2 Hörner in F

Pauken

1. Violinen *pp*

2. Violinen *pp*

Bratschen *pp*

Violoncelli *pp*

Contrabässe *pp*

Copyright 1932 by Ernst Eulenburg
Nº 877

E. E. 4869

Ernst Eulenburg, Leipzig

2 Fl.

2 Ob.

2 Kl. (A)

2 Fg.

2 Tr. (C)

2 Hr. (F)

Pk.

VI.

Br.

Vc.

Cb.

p

pp dolce

pp

get.

pizz.

arco

pizz.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 2, showing measures 1 through 4. The score is for a symphony orchestra and strings. The woodwind section includes two flutes (2 Fl.), two oboes (2 Ob.), two clarinets in A (2 Kl. (A)), two bassoons (2 Fg.), two trumpets in C (2 Tr. (C)), two horns in F (2 Hr. (F)), and a percussion part (Pk.). The string section includes violins (VI.), brass (Br.), violas (Vc.), and cellos (Cb.). The score is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The first measure features a flute solo with a *p* dynamic, followed by a woodwind ensemble entry in the second measure. The oboe and bassoon parts are marked *pp dolce*. The violin and viola parts have a *pp* dynamic. The cello and double bass parts have a *get.* (getarco) marking. The string section has a *pizz.* (pizzicato) marking in the third measure, which then transitions to *arco* (arco) in the fourth measure. The percussion part is marked *pizz.* in the third measure.

2 Fl.

2 Ob.

2 Kl. (A)

2 Fg.

2 Tr. (C)

2 Hr. (F)

Pk.

VI.

Br.

Vc.

Cb.

p

pp

p dolce

ppp

pppp

mit Dämpfer

Dämpfer ab

zu zweit

beide arco

Hermann Scherchen brachte in Winterthur »Präludium und Passacaglia« von Adolf Busch zur Uraufführung. In Zürich kam Buschs »Capriccio« unter Leitung von Volkmar Andreae, dem das Werk gewidmet ist, zur Erstaufführung.³²⁶

Drei Seiten weiter wird in einem Inserat des Verlags Ernst Eulenburg der Versuch gemacht, Kapital aus dem Erfolg der Uraufführung zu schlagen:

Der grosse Erfolg des internat. Musikfestes. Adolf Busch: Capriccio, Presseurteile: In einem glänzenden Stil, mit durchsichtigen Gedanken. Prachtvoll und erhaben ist der Klang, schnell und ununterbrochen die Folge der Gedanken. Ungewöhnliche Lebendigkeit der Einfälle und die brillante, überaus plastische Instrumentation sicherten dem Werke eine stürmische Aufnahme.³²⁷

Das *Capriccio* op.46 verdient seinen Namen schon allein aufgrund seines vielschichtigen Spiels mit den Konventionen herkömmlicher Gattungen: Erstens ist es – einer Ouvertüre vergleichbar – ein sinfonischer (Kopf-)Satz, bestehend aus einer langsamen Einleitung und einem raschen Hauptteil, wobei die Einleitung auf mehrfache Weise in den Hauptteil hineinspielt, zweitens ähnelt die Form des Satzes einer Sonatenform, ohne jedoch klar abgegrenzt die herkömmlichen Formteile aufzuweisen, und drittens ist es ein über weite Strecken von der Schichtung von Themen und Themenbausteinen geprägter Satz, der sich in all seiner Kontrapunktik aber niemals zu einer Fuge verdichtet. Ähnliche Verwirrungen oder gar Täuschungen können sich auch in lokalerem Rahmen einstellen, so etwa am Schluss des Werkes, wenn die angekündigte Steigerung statt in ein Anwachsen der Besetzung in eine zunehmende Ausdünnung und danach in ein Decrescendo der Violinen und Flöten und eine pointierte, solistische Hauptthemenallusion der ersten Flöte mündet, um dann doch mit zwei Fortissimo-Schlägen zu schließen.

Die Einleitung wird von zwei Themen eröffnet, die sich zunächst zueinander wie Vorder- und Nachsatz verhalten, dann aber in Konkurrenz treten und übereinandergeschichtet werden. Die Ausgangstonart F-Dur wendet sich über mehrere Zwischenstufen zur antipodischen Grundtonart h-Moll. Der anschließende Hauptteil ab Takt 39 wird von einem Thema eröffnet, dessen Beginn auf den ersten Takt der Einleitung zurückgreift. Dieses neue Haupt-

326 *Melos* 12, 1933, S. 112.

327 *Melos* 12, 1933, S. 115.

thema erscheint nicht nur in zwei Varianten, sondern es besteht aus zwei Hälften, die in der Folge separat verarbeitet werden. Überhaupt sind Abspaltung, Anreicherung, Wiederholung und Umkehrung sämtlicher Einzelbestandteile exponierter Themen Hauptmerkmale des *Capriccios* und zugleich die Voraussetzungen für diverse versteckte oder offene Bezugnahmen der Motive untereinander. Dabei spielen rhythmische und metrische Verschiebungen und Überlagerungen manchmal eine ebenso wichtige Rolle wie die Intervallik vorgeprägter Konfigurationen. Aus den Abwandlungen des Hauptthemas erwachsen zwei prägnante Gegenthemen, die weder in ihren formalen Positionen noch in den Arten ihrer Verwendung als Seitenthemen aufzufassen sind. Das permanente und zunehmend komplexe Spiel mit motivischen Bausteinen prägt den Satz so stark, dass der präzise Ort des Übergangs in die Durchführung nicht auszumachen ist. Erst das unerwartete Einsetzen eines Mittelteils in scheinbar langsamerem Tempo in C-Dur nimmt sich wie ein neuer Formteil aus. Er führt eine Beruhigung herbei, welche die Voraussetzung bildet für eine sich steigernde Rückleitung zur Wiederaufnahme des Hauptthemas in H-Dur, der Variante der Grundtonart. Von da an häufen sich Einsätze früherer Themen, vor allem diverser Formulierungen des Hauptthemas, bis auch die Klangwelt und Schrittgeschwindigkeit des einleitenden Adagios zweimal für jeweils kurze Momente wiederkehrt, um weniger dessen Andersartigkeit als vielmehr dessen motivische Verwandtschaft mit den diversen Themen des Presto-Hauptteils zu offenbaren. Schließlich ist es aber eines der beiden Gegenthemen, das die Schlussstretta eröffnet und zum erwähnten Kontrastschluss mit seinem allerletzten Rückgriff auf das Hauptthema führt.

Die Leichtigkeit und das geistreiche Spiel mit verschiedenen Motiven und deren Verwandtschaften untereinander stehen in einem spürbaren Bezug zur Musik von Ferruccio Busoni. Grundlage dafür ist ein wendiger Umgang mit den vielfältigen Deutungsmöglichkeiten herkömmlicher Dur- und Molltonarten, den Busch der Bekanntschaft mit Max Reger verdankte, ohne dass er die Aufnahmefähigkeit der Zuhörenden so strapazierte wie sein Vorbild. Tovey wies überdies auf die Ästhetik weit älterer Orchesterkompositionen von Joseph Joachim als übergeordnete und wohl kaum bewusste Inspirationsquelle Buschs hin, die ihrerseits auch Reger und Busoni beeinflusst haben mag.³²⁸ Der kontrapunktische Satz, in dem die Stimmen kaum ein-

328 Donald Francis Tovey, Einführungstext zum »Reid Concert« am 9. März 1933 in der Usher Hall, Edin-

mal nur untergeordnete, füllende Funktionen ausüben, erinnert zudem an Arnold Schönbergs *Kammersinfonie* op. 9. Im Gegensatz zu dieser führt aber in Buschs *Capriccio* der derart themengesättigte Orchestersatz nicht zu einer vergleichbaren Hypertrophie des Expressiven, und hier wird auch keine Double-Function-Form³²⁹ angestrebt.

Was Tovey 1934 als ein Merkmal des Busch'schen Temperaments herausgehoben hat, nämlich seinen »Humor«,³³⁰ bestimmt das *Capriccio* in besonderer Weise, und dies gleich in der langsamen Einleitung, die hier etwas genauer betrachtet werden soll. Die Funktion dieser Einleitung besteht darin, den spezifischen Klang des Orchesters in der gewählten Besetzung zu etablieren, zwei der wesentlichen Themen vorzustellen, die harmonischen Prinzipien anzudeuten und Grund- wie Nebentonarten zu umreißen. Sie beginnt mit dem ersten Hauptthema in der ersten Flöte, beantwortet vom zweiten in der ersten Klarinette ab Takt 5. Diese Abfolge wiederholt sich ab Takt 9, aber nun liegt das erste Thema in der ersten Oboe, während die ersten Violinen in Takt 13 mit dem zweiten einsetzen. In einer dritten Phase ab Takt 17 verdichten sich die Einsätze des zweiten Themas in den Klarinetten (Takt 17), in der zweiten Flöte und den Oboen (Takt 19) sowie in der ersten Flöte (Takt 21). Dieser letzte Einsatz wird von kurzen Themenfragmenten in den Streichern unterstützt, was ab Takt 23 zu zahlreichen Motivabsplattungen und dadurch zu einer Verdichtung und zu einem ersten dynamischen Höhepunkt in Takt 25 führt, der aber sofort wieder zurückgenommen wird zu Gunsten einer wiederum in reduzierter Lautstärke eintretenden Wiederkehr des ersten Themas in den hohen Streichern, wenn auch in stark abgewandelter Gestalt. In Takt 28 setzt auch das zweite Thema wieder ein, und darüber spannt sich in den Holzbläsern eine weit ausgespannte Paraphrase des ersten Themas, die zum eigentlichen Kulminationspunkt der gesamten Einleitung in Takt 34 und 35 führt. Abschließend sind es wieder viertönige Elemente aus dem zweiten Thema, welche sich in rascher Folge und verteilt über die Instrumente zur Ankündigung des Presto-Teils verdichten und beschleunigen.

burgh, unter seiner Leitung, veröffentlicht in: *Essays in Musical Analysis*, Band 6: Supplementary Essays, Glossary and Index, S. 96–100, wiederabgedruckt in Potter 2010, S. 1231–1234.

329 Diesen Begriff prägte William S. Newman zur Beschreibung neuartiger Formbildungen im 19. Jahrhundert, in denen die viersätzig Anlage einer Sonate mit den vier Teilen des Sonatenkopfsatzes verquickt sind, in erster Linie in der Auseinandersetzung mit Franz Liszts *h-Moll-Sonate* (1853). Newman 1972.

330 Siehe oben S. 125 und Anm. 306.

Betrachtet man den rhythmischen Verlauf dieser Einleitungstakte, so stellt man eine schrittweise Beschleunigung fest. Ausgehend von den daktylischen Rhythmen in den beiden Flöten in Takt 1 und 2, wird in Takt 3 eine dritte kurze Note ergänzt und danach eine Punktierung eingeführt, welche als Halbierung der Notenwerte von Takt 1 wahrgenommen wird. Ausgehend von der Punktierung in Takt 4 bzw. von der Überpunktierung in Takt 3, setzt in Takt 5 das zweite Thema auf der zweiten Zählzeit, neben dem Taktschwerpunkt, ebenfalls mit einer Punktierung ein, geht dann aber in fortlaufende Achtel über, die in Takt 3 vorbereitet worden sind. Der Wiedereinsatz des ersten Themas zu Beginn von Takt 9 wird nun aber sekundiert von einem Gegenakzent auf der Takt-Zwei in der Klarinette und einem Sprung auf die Takt-Drei in der ersten Violine. Dadurch wird der Verlauf sozusagen durch Kontrastakzente konterkariert und in der Folge durch synkopische Bildung (Takt 9 Klarinette und Takt 11 Bratsche) und weitere Verkürzungen (Takt 9 und 10 in der Klarinette) belebt. Durch solche rhythmische Maßnahmen wird bereits der sprunghaft-humorvolle Charakter des nachfolgenden Presto-Hauptteils angedeutet.

Buschs Orchestersatz ist eine Mischung von kontrapunktischen Schichtungen unterschiedlicher Melodien und von Anreicherungen durch grundierende Stimmen. Beide Komponenten dienen dazu, eine Harmonik zu etablieren, die äußerst reich und komplex ist. Insgesamt lässt sich die Einleitung als Gang von f-Moll zum tritonuserwandten h-Moll begreifen. Dabei werden verschiedene Tonarten berührt, namentlich C-Dur, A-Dur und des-Moll. Bereits die ersten Takte des Werks zeigen, welche komplizierte Wege der Harmonik hier beschritten werden: Auf das f-Moll des Beginns folgen in Takt 3 ein Dominantseptnonakkord über *D* und in Takt 4 ein b-Moll-Septakkord und ein Ges-Dur-Sextakkord, die in Takt 5 in einen vier Takte lang ausgehaltenen Dominantseptnonakkord über *C* münden. Eine solche Harmonik, welche die gewöhnlichen Quintbeziehungen zwischen den Akkorden zu vermeiden scheint, lässt sich auch als Resultat der Überlagerung diverser melodischer Stimmzüge verstehen. Kaum wahrnehmbar, aber offensichtlich von grundlegender Bedeutung für das harmonisch-melodische Geschehen im gesamten Werk sind in Halbtönen auf- bzw. absteigende Drei-Ton-Gruppen. Die erste Violine unterstützt die Töne *as*, *a*, *b*, die auch vom Hauptthema umschrieben werden. Dazu lautet die Oberstimme in den zweiten Violinen *f*, *ges*, *g*. Solche Drei-Ton-Konstellationen wiederholen sich beispielsweise in den Kontrabässen Takte 8–10 (*C*, *Cis*, *D*), 12–14 (*A*, *Ais*, *H*), 31–32 (*Ges*, *F*, *Fes*) und 33–34 (*B*, *H*, *C*), von ähnlichen chromatischen Tongruppen in den Oberstimmen ganz zu

schweigen, am deutlichsten die Töne *as*, *g*, *fis* in der ersten Flöte auf dem dynamischen Höhepunkt in Takt 34–35. Die wesentlich durch die Melodik bedingte Komplexität des Harmonischen ist ein Markenzeichen von Buschs Musik, welche auf Seiten der Zuhörenden zu einer gewissen Orientierungslosigkeit und in der Folge Indifferenz führen kann.

Die Einleitung von 38 Takten lässt sich in Gruppen zu $8 + 8 + 4 + 8 + 5 + 5$ Takten gliedern. Die Verwendung von ungeradzahligen Phrasen dient der Spannungserhöhung, welche anschließend durch den Einsatz des Prestothemas wieder gelöst werden soll. Betrachtet man das Verhältnis des zweiten Achttakters (T. 9–16) gegenüber dem ersten, so lassen sich variative Verfahren beobachten, welche für die Erscheinungsweise des gesamten *Capriccios* konstitutiv sind. Umgreift das erste Hauptthema zunächst fünf Takte, so sind es danach nur vier. Der genaue Blick verrät, dass das erste Hauptthema bei seinem zweiten Einsatz in Takt 9 sogleich mit seinem zweiten Takt einsetzt. Das zweite Hauptthema setzt hingegen beide Male im jeweils fünften Takt ein und schließt im ersten Takt der Folgephrase. Der dadurch freiwerdende Takt zwischen den beiden Themen bietet Raum für eine Imitation des vierten Taktes des ersten Themas durch das erste Horn. Busch notierte dazu im Notentext zwar die Anweisung »dolce«, aber der dissonante Einsatz des Horns mit einem *b* mitten in einen A-Dur-Akkord vermittelt eher den Eindruck des humoristischen »Nachäffens« des Oboenthemas durch das erstmals eintretende Horn.

Diese erste Umverteilung innerhalb der zweiten Achttaktgruppe gegenüber der ersten wird ergänzt durch eine weitere Abweichung gegenüber der klassischen Quadratur: Die Wiederholung des ersten Themas in Takt 9, ausgehend vom Ton *f*''' müsste, gemessen an Takt 1 auf der Grundlage eines d-Moll-Akkords erfolgen. Dagegen verstieß Busch auf doppelte Weise: *D* als Basston tritt um einen Takt verspätet (in Takt 10) ein und wird dann sogleich Grundlage eines Vierklangs. Der erwähnte Themeneintritt in Takt 9 erfolgt vielmehr als Dissonanz innerhalb eines A-Dur-Sextakkordes, sozusagen als Vorahnung auf den dissonanten Horn-Einsatz drei Takte später. Gegenüber dem Beginn in einer f-Moll-Tonika wirkt die harmonische A-Dur-Grundlage an dieser Stelle wie ein Akkord, welcher dominantisch auf den nachfolgenden D-Dur-Akkord (mit *None es*') im zweiten Thementakt erst vorbereitet. Genau solche Spannungen und Widersprüche, ja sogar Störungen und Verstöße gegenüber herkömmlichen Hörgewohnheiten sind es, welche die unverkennbar humoristische Wirkung dieser wenigen Sekunden verursachen. Dass diese internen Verstörungen innerhalb eines äußerlich mühelosen Verlaufs

nur einen Vorgeschmack auf das Folgende gegeben haben, wird in den auf die Einleitung folgenden 599 Takten evident, in denen ähnliche Themenschichtungen, Einwürfe, Verschiebungen und unerwartete harmonische Wendungen in dichter Folge aufeinandertreffen.

b) Arturo Toscanini und das *Konzert für großes Orchester* op. 43

Dann gelangte ein »Konzert für großes Orchester« von Adolf Busch zur Uraufführung. Es ist Arturo Toscanini gewidmet, und der große italienische Musiker hatte nicht versäumt, dem Konzert beizuwohnen, um dies neue Werk zu hören. Wie in seinen frühern Werken fußt Adolf Busch ganz im Stil von Max Reger, gibt ihm aber diesmal ein recht modernes, orchestrales Gewand.³³¹

Dass auch das *Konzert für großes Orchester* op. 43, »Arturo Toscanini in größter Verehrung zugeeignet«, einen indirekten Bezug zu Zürich hat, erfordert eine ausführlichere Erklärung. Buschs Bekanntschaft mit dem italienischen Dirigenten ging auf eine Begegnung im Dezember 1921 zurück.³³² Damals besuchte das Ehepaar Busch eine Aufführung von Giuseppe Verdis letzter Oper *Falstaff* in der Mailänder Scala. Obwohl Adolf Busch bereits mit Verdi vertraut war, da ja sein Bruder ein früher Exponent der deutschen Verdi-Pflege war,³³³ eröffnete ihm diese Aufführung eine völlig neue Sicht auf das Werk des bedeutendsten italienischen Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts. Busch war beeindruckt von Toscaninis Interpretation, welche von einer im damaligen Opernbetrieb seltenen Verantwortung gegenüber Verdis Notentext und einer äußerst differenzierten Klanggestaltung geprägt war.³³⁴ An einem der beiden folgenden Tage besuchte Toscanini seinerseits mindestens eines der beiden Mailänder Konzerte des Busch-Quartetts³³⁵ und soll davon ebenso begeistert gewesen sein. Diese Begegnungen waren der Anfang einer lang andauernden Freundschaft und gegenseitigen Bewunderung.

Dreieinhalb Jahre später, im Juni 1925, befanden sich sowohl die Dresdner

331 Karl Heinrich David, Konzertberichte, in: *SMZ* 70, 1930, S. 737.

332 Potter 2010, S. 308.

333 Popp 2013, S. 160.

334 »Als Adolf Busch zum erstenmal eine Oper unter Toscanini in Mailand erlebte, wurde er von freudigem Schreck ergriffen, »wie der erste Akkord gleich dastand.« Otto Grüters, Adolf Busch – Mensch und Werk, in: Burbach 1966, S. 21.

335 Potter 2010, S. 309.



Adolf Busch, Rudolf Serkin, Arturo Toscanini, Frieda Busch in Salzburg (1936)

Staatskapelle als auch das Orchester der Mailänder Scala auf ihren Tourneen in der Schweiz. Weil der Agent, der für die Konzerte des Mailänder Orchesters verantwortlich war, zahlungsunfähig wurde, musste das dritte und letzte von Toscaninis geplanten Zürcher Konzerten abgesagt werden.³³⁶ Fritz Busch, der sich nicht zuletzt aufgrund der Schilderungen seines Bruders auf das Konzert unter Toscanini gefreut hatte, war entsprechend enttäuscht über die entgangene Chance, einen persönlichen Eindruck von der Kunst des Maestros zu gewinnen. In seinen Memoiren *Aus dem Leben eines Musikers* schilderte er, wie es dennoch zur Begegnung mit Toscanini und seiner Frau Carla kam:

Mein Zürcher Kollege Volkmar Andreae wusste, dass er [Toscanini] mit Freunden und Musikern in eine kleine italienische Wirtschaft gegangen war, und wir folgten ihm dorthin. Nach wenigen Minuten waren Toscanini und ich in der angeregtesten Unterhaltung über musikalische Fragen begriffen, obwohl mir noch heute unklar ist, wie. Unter den Folgen des

336 Ernst Isler, Nachrichten aus der Schweiz. Zürich, in: *SMZ* 65, 1925, S. 241.

Turmbaus zu Babel litten wir beide schwer. Unser Meinungsaustausch war das bunte Ergebnis von Toscaninis Wagnerdeutsch und meinen paar Brocken Italienisch, beiderseitig unterstützt von lautem Singen und heftigem Gestikulieren. Der hier gewonnene Kontakt, dessen sprachliche Basis sich später besserte, hat über zwanzig Jahre durchgehalten.³³⁷

Volkmar Andreae war demnach der Vermittler, der den beiden Dirigenten zu lebendigem Austausch und gegenseitiger Hochachtung verhalf. Toscanini, der ja von der Oper, vor allem von Puccini und Verdi, herkam, schätzte die Verwurzelung Fritz Buschs in der Tradition der deutschen Sinfonik. Umgekehrt schätzte Busch Toscaninis bedingungslose Suche nach dem wahrhaftigen Ausdruck und dessen Zurückhaltung in Verstößen gegenüber dem Notentext, seien dies Transpositionen, unvermittelte Veränderungen von Rhythmus und Metrum oder sonstige traditionsgezeugte Eingriffe.³³⁸

Beide Dirigenten, jeder auf seine Weise, bekämpften interpretatorische Eigenmächtigkeiten, wie sie besonders in Aufführungen unter der Leitung jener Dirigenten um sich gegriffen hatten, die sich auf Wagners Schrift *Über das Dirigieren* aus dem Jahre 1869 beriefen. Dabei war der Ältere, Toscanini, radikaler als der Jüngere, Busch, der sich offensichtlich in vielen Details, vor allem in lokalen Tempomodifikationen, der Tradition des »Espressivos«-Dirigats älterer Orchesterleiter verbunden fühlte.³³⁹ Toscanini, den Adorno später zum »Gegenpapst zu Furtwängler« erhob und ihm fehlende »offenbare expressive Eigenwilligkeit des Dirigierenden« vorhielt, bediente sich in erster Linie zügiger Tempi, die bei den Zuhörenden den Eindruck erweckten, er halte »ein Tempo strikt durch«.³⁴⁰ Beide Dirigenten waren zudem berühmt für ihre genaue Probenarbeit. Was Busch durchaus mit einigem Charme und Überzeugungskraft erreichte, brauchte bei Toscanini häufig einen Umweg über Unmutsbezeugungen oder gar Wutausbrüche. Adolf Busch gab eine eindrückliche Schilderung der Zusammenarbeit mit dem Maestro, der ebenso streng mit den Orchestermusikern umzugehen pflegte, wie er letztlich unfähig war, seine Wünsche verbal angemessen zu artikulieren:

337 Busch 1949, S. 179.

338 Siehe dazu stellvertretend: Fritz Busch, Das »Bewusstsein vom Richtigen«. Wagners Forderungen an die ausübenden Musiker, handschriftlich redigiertes Typoskript. BBA (D-KAmri) – V 1742/43.

339 Dazu jüngst Laubhold 2014, S. 443–445.

340 Laubhold 2014, S. 331f.

Es geht eine große Ruhe vom Maestro aus, weil er – ich glaube das ist wohl der Hauptgrund dafür – gar keine »Geschichten« macht, unglaublich konzentriert schon in den Proben ist. Man kann das nicht mit wenigen Worten beschreiben. Er musiziert immer, als ob es schon für's Konzert wäre. Und vom ersten Augenblick an, als ob es schon ginge. Dummheiten, Fehler usw. begreift er nicht, darum kommen all die 1000 Dinge, an die man sonst denken muß und die man fürchtet, gar nicht vor. Man spielt unter ihm (ich spreche vom Orch. in erster Linie) präzise – man kann gar nicht anders. Man spielt mit der richtigen Dynamik, weil man sofort begreift, was er meint. Das Einzige eigentlich was »studiert« werden muß – so paradox das scheint – ist der »Ausdruck« – und das zu seinem großen Ärger. Er begreift auch das nicht. Bei Mozart vor allem. Er mag natürlich nichts einschreiben, will aber, daß man's macht aus dem Gefühl. Ansagen tut er's nicht. Aber er flucht, wenn man aus seiner Bewegung nicht versteht und fühlt was er meint. »It seems to me you don't like this music! Don't play, sing!« – und alles erstarrt. Das ganze Arbeiten ist herrlich. Und etwas ganz Einziges.³⁴¹

Angestachelt durch Toscaninis Muster, verschärfte Busch deshalb seine Anforderungen in den eigenen Proben, vor allem mit seinem Quartett, und manche Beobachter von damals stimmten darin überein, dass seine Ansprüche diejenigen des Maestros noch überstiegen.³⁴²

Arturo Toscanini, Fritz Busch, Adolf Busch und Rudolf Serkin³⁴³ bildeten zwar – über alle Unterschiede des Metiers und des jeweiligen Repertoires hinaus – eine Gruppe von Musikern ähnlicher Kunstauffassung, aber eine besonders enge Verbindung bestand zwischen dem Geiger-Komponisten und dem italienischen Dirigenten, die sich in der folgenden Anekdote widerspiegelt: Während der Probenarbeit im Rahmen der Salzburger Festspiele fragte Toscanini einmal Hans Busch, Fritz Buschs ältesten Sohn, der damals als Regieassistent arbeitete, ob er wisse, wo Adolf sei. Er suche dessen Rat bei der Wahl des Tempos in einem Terzett aus Mozarts *Zauberflöte*. Hans wusste es nicht und

341 Brief von Adolf Busch an Rudolf Serkin vom 29. November 1931. Serkin-Busch 1991, S. 275.

342 Potter 2010, S. 311.

343 Rudolf Serkin erzählte mir von seinen Schlafproblemen, die ihn schon in frühen Jahren geplagt haben. Schon damals verfolgten ihn die Werke seiner Konzertprojekte bis in die Nächte hinein und verhinderten eine längere, entspannte Bettruhe. Darüber habe er einmal Toscanini gegenüber geklagt, worauf dieser erwidert habe: »Wie schön, wenn man sein ganzes Leben, sogar nachts, mit der Musik verbunden sein kann«, was Serkin sich so sehr zu Herzen genommen habe, dass er seine Probleme fortan niemandem mehr anzuvertrauen getraute. Gespräch mit dem Autor, Marlboro, VT, August 1988.

bot an, seinen Vater zu fragen, worauf Toscanini ausrief: »Il tuo padre è un asino, io son' un asino, ma Adolfo è un santo!«,³⁴⁴

Möglicherweise am Tag der Zürcher Uraufführung von Buschs *Konzert für großes Orchester*³⁴⁵ probte dieser in Zürich mit dem Quartett Beethovens *B-Dur-Streichquartett* op.130 in »Toscas« Anwesenheit. Von dem 5. Satz, der Cavatine, war der Maestro »so ergriffen, dass er in Tränen ausbrach und sich lange nicht beruhigen konnte. Auch bei Tisch schüttelte er noch immer den Kopf: ›O questo adagio, questo adagio –‹.«³⁴⁶

Um auf das angesprochene, Toscanini gewidmete *Konzert für großes Orchester* op.43 von Adolf Busch zurückzukommen: Eine Geschichte der Gattung »Konzert für Orchester« ist noch nicht geschrieben. Im Gegensatz zu den herkömmlich viersätzigen Sinfonien weisen Stücke unter diesem Titel häufig drei Sätze auf. Wie im Fall von Béla Bartóks *Flaggsschiff* unter den Konzerten für Orchester können es ausnahmsweise auch fünf sein. Die Gestaltungen der einzelnen Sätze sind freier als in sinfonischen Werken, ja die Entstehung der Gattung dürfte wesentlich vom Wunsch der Komponisten motiviert gewesen sein, den Erwartungen, die mit dem Sinfonischen verbunden waren, zu entgehen und eine größere formale und stilistische Vielfalt zuzulassen. Ist in einer Sinfonie selbst das Klangliche wesentlich an die motivisch-formale Funktion der einzelnen Phrasen gebunden, so besteht das Konzertante der neuen Gattung darin, dass das Koloristische, einerseits die instrumentations-technische Virtuosität des Komponisten und andererseits das temporäre solistische Hervortreten einzelner Orchestermmitglieder aus dem Kollektiv, ihr Wesen ausmacht. Darum gehört auch heute noch, besonders in angelsächsischen Ländern, das Konzert für Orchester zur bevorzugten Domäne wendiger Dirigenten und großer Klangkörper. Um 1930 musste ein solches Werk gerade auf einen Pultvirtuosen wie Arturo Toscanini, der zudem zu Orchestern in aller Welt Zugang hatte, zugeschnitten sein.³⁴⁷

Als Adolf Busch sich an die Konzeption seines Werks machte, war die Gattung zwar noch jung, erfreute sich jedoch rasch wachsender Beliebtheit.

344 Otto Grüters, Adolf Busch – Mensch und Werk, in: Burbach 1966, S. 23; Potter 2010, S. 309f.

345 Folgt man der Beschreibung von Tully Potter, so ergibt sich eine schwer vorstellbare Massierung der Ereignisse am Uraufführungstag, dem 20. Oktober 1930, Potter 2010, S. 445.

346 Lili Reiff, Erinnerungen an Adolf Busch, in: NZZ 173, Donnerstag, 16. Oktober 1952, Blatt 2, Morgenausgabe, Nr. 2267, [S. 1], abgedruckt in Reiff 1976, S. 59–61. Siehe auch Potter 2010, S. 445.

347 Eine Besonderheit von Buschs Komposition besteht darin, dass der Beginn des Finalsatzes in vier ver-

Überblickt man die Konzerte für Orchester vom Beginn ihrer Entstehung bis zu Bartóks Inbegriff der gesamten Gattung, so ergibt sich eine stattliche Reihe, in der Buschs *Konzert* op. 43 immerhin an fünfter Stelle steht.³⁴⁸

Möglicherweise wäre Buschs Rechnung aufgegangen, und er hätte mit seinem *Konzert für großes Orchester* auch in Amerika bedeutende Erfolge feiern können. Toscanini versprach jedenfalls nach der Uraufführung, »sein« Konzert in der zweiten Hälfte der Saison in New York aufzuführen. Warum es nie dazu gekommen ist, bleibt ungeklärt. Die Befürchtung freilich, das amerikanische Publikum würde einem solchen Stück noch skeptischer gegenüberstehen als das zürcherische, wäre wohl nur allzu berechtigt gewesen. Die Uraufführung am 20. und 21. Oktober 1930 in der Zürcher Tonhalle stieß jedenfalls nur zum Teil auf Zustimmung.³⁴⁹

Im November 1930 bedankte sich der Komponist, der bereits zu einer Konzertreise nach London aufgebrochen war, brieflich bei Dirigent und Orchester für die Uraufführung seines *Konzerts*. Dazu fühlte er sich besonders veranlasst, weil Andreae sich darüber grämte, dass der Bassklarinettist im dritten Satz »ausgestiegen« war und den Anschluss achtzig Takte lang nicht wieder gefunden hatte.³⁵⁰

Mein lieber Volkmar, ich hoffe, dass Du uns nicht böse bist – Du hättest allen Grund dazu – aber ich hatte bis jetzt keinen ruhigen Augenblick, seitdem ich von Zürich weg bin. Also verzeih, dass ich Dir nicht längst danke sagte, wie ich es gleich vorhatte zu tun. Die Aufführung war wirklich sehr gut und wenn das an sich kleine Unglück nicht passiert wäre, gegen das Dirigenten und Componisten und schliesslich auch der einzelne Musi-

schiedenen Tonarten notiert ist. Dominik Sackmann, *Concerto für Large Orchestra*, Op. 43, in: Potter 2010, S. 1234–1237.

348 Paul Hindemith, *Konzert für Orchester* op. 38 (1925), Albert Roussel, *Concerto für kleines Orchester* op. 34 (1926/27), Vagn Holmboe, *Concerto for Orchestra* M. 21 (1929), Hermann Unger, *Konzert für Orchester* op. 61 (UA 1929), Adolf Busch, *Konzert für grosses Orchester* op. 43 (1929 / UA 1930), Winfried Zillig, *Konzert für Orchester in einem Satze* (1930), Othmar Steinbauer, *Konzert für kleines Orchester* op. 1 (1930), Fidelio Finke, *Konzert für Orchester* (1931/32), Mario Pilati, *Konzert für Orchester in C* (1931/32), Goffredo Petrassi, *Primo Concerto per Orchestra* (1933/34), Walter Piston, *Concerto for Orchestra* (1934), Max Trapp, *Konzert für Orchester* op. 32 (1935), Walter Abendroth, *Konzert für Orchester* op. 14 (1935), Klaus Pringsheim, *Konzert für Orchester* op. 32 (1935), Heinz Irsen, *Konzert für Orchester* (1935), Edmund von Borck, *Konzert für Orchester* op. 18 (1935), Kurt Rasch, *Konzert für Orchester* (1937), Kurt Hessenberg, *Konzert für Orchester* [ursprünglich *Concerto grosso*] (1938), Gottfried Müller, *Konzert für Orchester* op. 5 (1939), Zoltan Kodaly, *Concerto for Orchestra* (1939), Richard Mohaupt, *Concerto for Orchestra (Based on Red Army Themes)* (UA 1943 in New York), Béla Bartók, *Konzert für Orchester* (1943). Siehe auch Sackmann 2007, S. 243f., Fussnote 51.

349 Siehe dazu unten S. 155f.

350 Grüters o. J., S. 330 sowie Potter 2010, S. 445.

ker im Orchester machtlos sind, wäre sie ganz besonders gut gewesen. Du hast mit einer bewunderungswürdigen Konzentration dirigiert und überhaupt in jeder Beziehung geleistet, was zu leisten war. Ein bisschen mehr Zeit zum Proben hätte Dir die Arbeit erleichtert und die gewisse Nervosität fürs Orchester verhindert – aber ich kenne ja die Gründe, die das nicht zulassen. Das Orchester war ausgezeichnet und ich fühlte, dass alle Herren – pardon bei Euch gibt's ja auch Damen, die ich dann zuerst nennen müsste! – sich mit größter Liebe und Gewissenhaftigkeit der Sache annahmen. Ich danke Dir und deinem vorzüglichen Orchester, mit dem es mir immer eine besondere Freude ist zu musizieren nochmals aufs allerherzlichste für alle Mühe und Liebe, die alle meinem Stück zukommen liessen.³⁵¹

c.) Max Regers *Violinkonzert* in der Neufassung von Adolf Busch

Seine beste solistische Leistung ist der Vortrag des Geigenkonzerts von Max Reger, mit dem ihn innige Freundschaft verband.³⁵²

Zum *Violinkonzert* in A-Dur op.101 von Max Reger hatte Adolf Busch eine ganz besondere Beziehung. Es gehörte nicht nur zu seinen bevorzugten Solokonzerten, und seine Rolle in der Rezeptionsgeschichte des Werks beschränkt sich nicht nur – wie etwa im Falle von Beethovens *Konzert* – auf eine Vielzahl erfolgreicher Aufführungen, sondern das Werk verdankte dem Solisten jahrelang praktisch seine Existenz, und auch heute noch erscheint Buschs Name im Zusammenhang mit quasi jeder seiner Nennungen.

Reger begann die Komposition im Sommer 1907 in Kolberg an der Ostsee (heute Kołobrzeg im Nordwesten Polens). Noch vor Beginn der Niederschrift hatte er an den Verleger Henri Hinrichsen geschrieben: »Ich lege vor allem Wert darauf, möglichst ›durchsichtig‹ zu instrumentieren, damit der Solist, der sehr viel mit Cantilene bedacht ist, wirklich ›singen‹ kann u. nicht zu ›kratzen‹ braucht! [...] das Hauptgewicht lege ich auf eindringliche Melodik.«³⁵³ An den Organisten Karl Straube schrieb er: »Es mag ja rasend arrogant

351 Brief von Adolf Busch aus London an Volkmar Andreae, undatiert. CH-Zz Mus NL: L 1006. Bemerkenswert ist, wie hier Busch als Komponist in Regers Briefstil und dessen Unterstreichungsgewohnheiten verfiel.

352 Flesch 1961, S. 157.

353 Brief von Max Reger an Henri Hinrichsen vom 9. Juni 1907. Popp/Shigihara 1995, S. 149.



Adolf Busch, Max Reger, Fritz Busch in Bad Pyrmont 1912

sein, aber ich habe das Gefühl, daß ich mit diesem Violinconcert die Reihe der 2 Konzerte Beethoven – Brahms um eines vermehrt habe!³⁵⁴ Bis zum Jahresbeginn 1908 arbeitete Reger am Violinkonzert, dessen Uraufführung am 1. März in Basel stattfinden sollte.³⁵⁵ Dieser Plan erwies sich aber als unrealistisch. Die erste Aufführung fand am 15. Oktober 1908 unter der Leitung von Arthur Nikisch im Leipziger Gewandhaus statt, Solist war der Widmungsträger Henri Marteau, Buschs Vorgänger als Professor an der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin. Der Solist wurde für seine Leistung gelobt, aber das Konzert wurde von den meisten Kritikern als »unmenschlich lang« abgelehnt. Dabei hatte Reger schon während des Kompositionsprozesses – wie bei keinem anderen Werk – Kürzungen verfügt.³⁵⁶ Aber mit seinen rund sechzig Minuten Aufführungsdauer sprengte es den bisher üblichen Rahmen, und der extrem schwierige Solopart vermochte sich kaum gegenüber dem polyphonen Geflecht motivisch fundierter Orchesterstimmen durchzusetzen. Dennoch gab Reger die Hoffnung nicht auf und schrieb trotzig an den Verleger: »In 10 Jahren ist mein Violinconcert populär, d. h. jeder anständige Geiger muß es spielen.«³⁵⁷ Das Interesse der Geiger am neuen Werk blieb aber äußerst verhalten. Reger, der es schon vor der Uraufführung als »Riesenbaby«³⁵⁸ bezeichnet hatte, distanzierte sich in der Folge mehr und mehr davon. Kurz vor seinem Tod schrieb er an Hinrichsen: »Sie haben s. Z. von mir ein Violinconcert verlegt, das an sich wirklich gute Musik ist, aber 1. zu lang und 2. zu dick instrumentiert ist.«³⁵⁹ Zuvor hatte er jedoch im Gespräch mit dem Geiger Carl Flesch jegliche Kürzung abgelehnt und dazu gestanden: »Es ist und bleibt ein Monstrum.«³⁶⁰

Muss man also konstatieren, dass die Rezeption des *Violinkonzerts* bereits zum Zeitpunkt von Regers Tod nahezu zum Stillstand gekommen war, so

354 Brief von Max Reger an Karl Straube vom 28. August 1907, zitiert nach Susanne Shigihara, Plädoyer für ein Monstrum. Zur Rezeption von Max Regers *Violinkonzert A-dur* op. 101, in: Shigihara 1993, S. 74 (ursprüngliche Fassung veröffentlicht in: Reinmar Emans und Matthias Wendt (Hg.), *Beiträge zur Geschichte des Konzerts. Festschrift Siegfried Kross zum 60. Geburtstag*, Bonn. Gudrun Schröder, S. 331–342).

355 Popp/Shigihara 1995, S. 195f. und S. 199. Tatsächlich wurde im Generalprogramm der Allgemeinen Musikgesellschaft Basel an diesem Datum die Uraufführung von Regers *Violinkonzert* unter der Leitung des Komponisten mit Henri Marteau als Solist angekündigt. Im Konzert spielte Marteau allerdings an ihrer Stelle Mozarts *Violinkonzert A-Dur* KV 219.

356 Kube 2010, S. 47–53. Siehe dort auch speziell die Rekonstruktion der von Reger bereits vor der Drucklegung unterdrückten Stellen, S. 57–81.

357 Brief von Max Reger an Henri Hinrichsen vom 24. Juli 1909. Popp/Shigihara 1995, S. 330

358 Brief von Max Reger an Henri Hinrichsen vom 13. Oktober 1908. Popp/Shigihara 1995, S. 261.

359 Brief von Max Reger an Henri Hinrichsen vom 7. Mai 1916. Popp/Shigihara 1995, S. 645.

360 Carl Flesch 1961, S. 143, auch zitiert in: Shigihara 1993, S. 73.

hielten doch zwei prominente Musiker an seiner Wertschätzung fest: Arnold Schönberg und Adolf Busch. Schönberg ließ es im April 1922 in einer Rudolf Kolisch zugeschriebenen Fassung für Violine und Kammerensemble aufführen,³⁶¹ und später ermunterte er Adolf Busch zu einer neuerlichen Bearbeitung.³⁶²

Busch, der es noch als Student Reger mit vollem Erfolg vorgespielt hatte,³⁶³ ergriff als Einziger gerne und oft die Gelegenheit, das *Violinkonzert* vorzutragen. Er spielte es dreimal unter Regers Leitung³⁶⁴ und trat damit 1916 in verschiedenen Gedenkkonzerten zum Tod des Komponisten auf. Reger, der die Schwierigkeiten vorausgesehen hatte, welchen seine Werke im Konzertleben ausgesetzt werden würden, sah zu Recht in den Brüdern Busch die geeigneten Träger einer Aufführungstradition.³⁶⁵ Tatsächlich wurde Adolf Busch zum eigentlichen – und man muss sagen: einzigen – Sachwalter von Regers *Konzert*, ja er hat sich »zeitlebens – überzeugter als der Komponist selbst – für dieses Werk eingesetzt«.³⁶⁶ Wenn es einer verstand, die formale Struktur wie das Geflecht der Stimmen durch sein Spiel einsichtig zu machen, dann war er es.³⁶⁷

Dennoch waren die Dauer und die allzu dicke Instrumentation auf Kosten der konzertanten Wirkung des Soloparts die Gründe dafür, dass Regers *Violinkonzert* bei Publikum und Kritik nicht auf uneingeschränkte Gegenliebe stieß. Darum entschloss sich Busch zu einer neuerlichen Bearbeitung des Werks. Dabei änderte er nichts am Verlauf der drei Sätze und verzichtete völ-

361 Shigihara 1993, S. 80.

362 »The violinist, however, felt these drawbacks could be easily remedied, and years later in Los Angeles, when Arnold Schoenberg asked him about the work, he confided that he had long wished to revise it. Schoenberg, who is also an admirer of the concerto, encouraged him to do so, and the version Mr. Busch will play will be his own revision.« Unbekannter Autor, Busch recalls Reger, in: *New York Times*, 18. Januar 1942, zitiert nach Susanne Popp, Max Reger und Adolf Busch – Eine musikalische Wahlverwandtschaft, in: Shigihara 1993, S. 101 (ursprüngliche Fassung veröffentlicht in: Burbach 1991, S. 17–34).

363 Siehe oben, S. 24.

364 Susanne Popp, Reger und Busch, in: Shigihara 1993, S. 88f.

365 »Regers Werke sollten insgesamt bis heute keine solche Aufführungsdichte mehr erleben wie sie zu seinen Lebzeiten bestanden hatte. [...] In den zwanziger Jahren veranstaltete immerhin die Max-Reger-Gesellschaft [...] regelmässige Reger-Feste, bei denen auch das Violinkonzert in der Interpretation Adolf Buschs [...] noch einige Male erklang.« Shigihara, Plädoyer für ein Monstrum. Zur Rezeption von Max Regers *Violinkonzert A-dur* op. 101, in: Shigihara 1993, S. 78. Siehe dazu auch Popp, Reger und Busch, in: Shigihara 1993, S. 96–99.

366 Popp, Reger und Busch, in: Shigihara 1993, S. S. 87.

367 Carl Flesch, der es ablehnte, das Konzert in sein Repertoire aufzunehmen, musste später zugeben, dass er von dem Werk in der Interpretation von Adolf Busch »einen ungleich stärkeren Eindruck« erhielt als aufgrund seiner eigenen Partiturlektüre. Flesch 1961, S. 143. Siehe auch andere Reaktionen auf Buschs Interpretation des Konzerts bei Popp, Reger und Busch, in: Shigihara 1993, S. 88f.

lig auf Kürzungen. Auch die Orchesterbesetzung veränderte er – im Gegensatz zur Fassung aus dem Schönberg-Kreis – nicht, sondern lichtete über weite Strecken nur das Dickicht der Orchesterstimmen auf, in dem er das »drum herum«,³⁶⁸ also motivisch irrelevante Füllstimmen, entfernte. Nur so war es möglich, der Solovioline gegenüber dem Orchester etwas Luft zu verschaffen und das Konzert in den ursprünglich von Reger beabsichtigten Tempi zu spielen,³⁶⁹ was zusammen mit der gewonnenen klanglichen Transparenz das Verständnis des Werkverlaufs wesentlich erleichtern sollte. Was in Zürich durchaus Anklang fand, genügte dem amerikanischen Publikum noch lange nicht. Als Busch den kühnen Versuch unternahm, gemeinsam mit Fritz Busch am 29. Januar 1942 dem New Yorker Publikum den Zugang zu Regers Violinkonzert zu ebnen, verglich Olin Downes, der Kritiker der *New York Times*, die Komposition mit »beer and sausage in unlimited proportions«.³⁷⁰ Offen bleiben muss, ob Reger einer derartigen Neu-Instrumentation seines Werks zugestimmt hätte, oder ob dieser reduktionistische Ansatz nicht einem grundsätzlichen Missverständnis seiner Ästhetik gleichkommt.

Über allem Für und Wider dieser Bearbeitung wird aber vergessen, dass Buschs Neufassung des Reger'schen *Konzerts* nicht zufällig in Zürich erstmals aufgeführt wurde; denn wie Busch zählte auch Volkmara Andreae zu den frühen Verehrern von Regers Orchestermusik. Noch zu Lebzeiten des Komponisten hatte er dessen Werke jeweils erstaunlich bald nach deren Vollendung in den Konzerten der Zürcher Tonhalle vorgestellt.³⁷¹ Dass Dirigent und Orchester mit Regers Kompositionsweise vertraut waren, erleichterte zweifellos das Einstudieren dieser revidierten Version. So war Buschs vierte Zürcher Interpretation³⁷² des Werks am 18. Oktober 1938 gleichzeitig eine weitere Uraufführung, an der Busch aufgrund seiner kompositorischen Erfahrung wesentlichen Anteil hatte.

368 Brief von Adolf Busch an Fritz Busch vom 29. April 1941. Busch-Serkin 1991, S. 419.

369 »Das Konzert dauert [...] nicht mehr so lang wie früher (weil es klarer ist und manche Stellen deswegen im richtigen Tempo gespielt werden können).« Busch-Serkin 1991, S. 419.

370 Olin Downes, Busches present Reger concerto, in: *New York Times*, 30. Januar 1942, zitiert nach Popp, Reger und Busch, in: Shighara 1993, S. 102.

371 Schoch 1968, S. 200.

372 Frühere Aufführungen von Regers *Violinkonzert* in der Tonhalle Zürich mit Adolf Busch als Solist hatten am 16./17. Oktober 1916, am 14. Mai 1929 und am 2./3. Oktober 1933, jeweils unter der Leitung von Volkmara Andreae, stattgefunden.

3. Adolf Buschs Kompositionen im Spiegel der Schweizer Presse

In ihrem Geist, in Melodik und Harmonik sind sie
Produkte der mehr konservativen musikalischen
Einstellung des großen Geigers. Sie weisen
treffliche kompositorische Arbeit auf, gehen
Anklängen geschickt aus dem Weg, sind zum Teil
recht bildhaft und auch durchaus edel im Gehalt.³⁷³

Buschs Neufassung von Regers *Violinkonzert* stieß bei den Zürcher Kritikern auf Zustimmung. Man war sich, nach allen Schwierigkeiten mit Regers Schaffen, die man längst in den betreffenden Konzertberichten ausgebreitet hatte, einig, dass Buschs entschlackte Fassung den Zugang zum Werk erleichterte und das Hörerlebnis vertiefte. Ernst Tobler, der Rezensent der *Neuen Zürcher Zeitung*, hatte begriffen, dass eine solche Reduktion auch problematisch sein konnte, und er ist nicht dem verbreiteten Vorurteil zum Opfer gefallen, der Geiger habe in eigennütziger Ansicht den Orchestersatz einzig reduziert, um den Solisten müheloser gegenüber dem massigen Orchestersatz hervortreten zu lassen:

Zwei beinahe gleichaltrige Werke der Klassik, Luigi Cherubinis »Anacreon«-Ouvertüre von 1803 und Beethovens zweite Sinfonie bildeten im 2. Abonnementskonzert den Rahmen für Max Regers Violinkonzert, das erstmalig in der Uminstrumentierung von Adolf Busch geboten wurde. Adolf Busch, der Solist des Abends (18. Okt.), liebt dieses Riesenswerk nicht nur – trug er es doch in Zürich nun schon zum viertenmal vor –, es liegt seiner Künstlerpersönlichkeit auch hervorragend gut. Busch nimmt sich Regers »Riesenbaby« (eigenes Kosewort des Komponisten von seinem Werke) in geradezu rührender Liebe an. Glättet er deren äußeres Kleid noch durch Zusammenziehen von ein paar der sicherlich schön liegenden, nur zu überreichen Falten, dann gelingt es ihm, Regers geliebtes Geistes- aber auch Sorgenkind doch noch konzertreif zu machen. Durch seine Auflichtung von Regers fülliger Instrumentation hat Busch die an sich durchaus klare Gliederung des Werkes unbestreitbar sichtbar gemacht und dem Soloinstrument auch ermöglicht, dem Orchester gegenüber sich vollkommen zu behaupten. Ob der Orchesterklang durch die Retouchen von der geheimnisvollen Fülle des Regerschen Orchesterkolo-

373 Ernst Isler, Konzerte, in: *NZZ* 157, Sonntag, 29. November 1936, Blatt 6, Zweite Sonntagsausgabe No. 2060, [S. 1]. Zur Debatte standen hierbei die *Neun Stücke für Streichquartett* op. 45 von Adolf Busch.

rits nicht ein wenig eingebüßt hat, das zu konstatieren fehlte im Theater leider das akustische Vergleichsmoment des Tonhallsaales. Der Referent muß bezeugen, daß ihm Regers Violinkonzert noch nie einen stärkeren Eindruck hinterließ, als an diesem Abend. [...] Diesem Konzert fehlt als Analogie zur angewandten und ausgeweiteten Sonatenform der Klassik nur auch die klassische Vielfältigkeit und Ausprägung der Themenerfindung, um als ein ganz bedeutendes Werk zu gelten; es verharret zur Eigenbetontheit seiner stark chromatisierenden Harmonik auch zu sehr im Lyrischen. Reger wollte, wie oft in seinem künstlerischen Schaffen, wieder einmal alles – das Letzte sagen. Daß er aus unerschöpflichem, einzigartigem, echtestem Musikgut schöpfen konnte, das beweist sein Violinkonzert auf Schritt und Tritt. Sind es nicht an Beethovensche Größe heranreichende Momente: der Rückgang in die Reprise des ersten Satzes, die Schönheit seines letzten Themarückgriffs, die groß aufsteigende Linie des Largo-Beginnes, sein seelischer Tiefpunkt bei der Wendung nach Es-Dur (Ziffer 31), die darauffolgende herrliche Rückführung zum Anfangsgedanken und die Geheimnisse der Orgelpunktpartie vor dem Schluß des Mittelsatzes? Großartig hat Busch seine Mitmusizierenden zum Nachzeichnen und Nacherleben dieser Musik angeregt, großartig spannte er den Bogen von Stütze zu Stütze der Pfeiler der Komposition, seine Technik einte sich meisterlich mit der Technik des Werkes.³⁷⁴

Während sich die Rezensenten der *Neuen Zürcher Zeitung* auch bei schwierigen Materien sichtlich um ein ausgewogenes Urteil bemühten, wie die Rezensionen von Regers Werken insgesamt nahelegen, brachten die Kritiker des *Tages-Anzeigers* unverblümter zum Ausdruck, was manche damaligen Konzertbesucher wohl insgeheim dachten. Auch Fritz Gysi vermochte in seiner Einschätzung nicht klar zu trennen, ob eher Buschs kompositorische Arbeit oder aber seine geigerische Leistung zum verbesserten Eindruck beitrug, den das Konzert auf ihn machte:

Ueber »brutale Interesselosigkeit« hätte sich Reger wohl heute nicht mehr zu beklagen, wenn es um die Aufführung seines Violinkonzertes geht. Gleichwohl haben die Hörer da immer noch mit einer harten Geduldsprobe zu rechnen. Nach des Komponisten eigener Aussage ist dieses überdimensionierte Werk (es dauert nahezu eine Stunde) »verkorxt«. Tatsächlich erlebt man hier das Zerdehnte, Langfädige und Verquollene des

374 Ernst Tobler (E. T.), Konzerte: in: NZZ 159, Donnerstag, 20. Oktober 1938, Morgenausgabe No. 1845, Blatt 2, S. [1].

Regerschen Tonsatzes bis zum Ueberdruß und fühlt sich ganze Strecken weit in ein Labyrinth eingeschlossen. Nun ist Adolf Busch, der sie wohl genauer kennt als irgend jemand, auf die glückliche Idee gekommen, die Struppigkeit der Partitur auszukämmen, ihr Tongewicht zu reduzieren und im Gewirr der polyphonen Stimmen mehr Licht zu schaffen. Sicher hat sich diese Remedur gelohnt, denn sie ist mit großer Pietät bewerkstelligt worden und gestattete nun da und dort klarere Einsicht in die organischen Zusammenhänge. Kürzer allerdings ist dieses Unikum der Violinliteratur dadurch nicht geworden. Man überhört aber seine Längen, wenn ein so eminenter Musiker und Geigenpraktiker darüber gebietet. Es ist selbstverständlich, daß uns Busch das uminstrumentierte Werk in eigener Person zur Kenntnis brachte. Wieder fühlte man sich am meisten hingezogen zu dem prächtigen Largo, worin sich der seelische Reichtum eines bitter ernst Gesinnten offenbart, eines musikalischen Denkers aber auch, der sich am Klang zu beseligen weiß. Die Kehrseite dieser verklärten Musik erleben wir im Finale, das Reger bezeichnet hat als »eine Photographie von Teufels Großmutter, als selbige würdige Dame noch jung war, auf alle Hofbälle ging, sich da unglaublich satanisch benahm!«. Mit Berufung auf diese authentische Charakterisierung durfte sich hier der Solist seiner tollsten Künstlerlaune überlassen, und auch das Orchester unter Volkmars Andraes straffer Führung half getreulich mit, das Feixen und Quietischen des mit robustem Humor geladenen Schlußsatzes »diabolisch« kenntlich zu machen.³⁷⁵

Blättert man im *Tages-Anzeiger* um einige Jahre zurück, stellt man fest, dass Busch, wohl ohne es zu ahnen, mit seiner Revision eine Forderung einlöste, die in dieser Zeitung schon nach seiner ersten Darbietung von Regers *Konzert*, mehr als dreißig Jahre zuvor, aufgestellt worden war:

Wenn Regers Violinkonzert geschickt zusammengestrichen würde, könnte es sich wahrscheinlich dauernd auf dem Repertoire erhalten; denn es enthält sehr stimmungsvolle Partien, die sogar als originale Erfindungen gelten können, wenn man das Brahmskonzert nicht kennt. Dr. Andrae ist's hoch anzurechnen, daß er trotz der massig instrumentierten Begleitung die Transparenz der Solostimme nur selten verdunkelte.³⁷⁶

375 Fritz Gysi, II. Abonnementskonzert, in: *Tages-Anzeiger* 46, Donnerstag, 20. Oktober 1938, Nr. 246, 4. Blatt, S. [9].

376 Georg Herbst, Theater und Konzerte, in: *Tages-Anzeiger* 24, 26. Oktober 1916, Nr. 252, 4. Blatt, S. [1].

Weniger Anklang bei den Zürcher Musikkritikern fanden Buschs eigene Orchesterwerke. Immerhin verhalf die Uraufführung des *Konzerts für großes Orchester* op.43 in der Tonhalle Fritz Gysi zu einem sprachlichen Schwung und zu einer bunten Wortwahl, welche andere, in seinen Augen bessere Werke nicht auszulösen vermochten:

Das überlange und reichlich gesprenkelte Programm dieses Konzertes verzeichnete eine Uraufführung. Ein »Konzert für Orchester« von Adolf Busch raste übers Podium und brachte für den, der Busch als Geiger und Musiker lieb hat, eine große Enttäuschung. Auch du, mein Brutus! – Ja, es war bitter und traurig, daß ein Aufrechter wie er das unselige Allerweltsmotiv »Viel Lärm um nichts« nun partout auch realisieren möchte. Gewiß, ich anerkenne den Humor, der im Scherzo, die bizarre Laune, die in der spitzigen, geschwätzigen Kontrapunktik des Finales steckt. Alles übrige aber in dieser Partitur ist blindwütige, gröhlende Wichtigerei ohne Maß und Ziel, und trotz den verzweifelte Anstrengungen des Komponisten, es Stravinsky gleichzutun, will es zu keiner Klangbindung kommen. Das Pulver wäre wohl da, aber es explodiert nicht. Und aller Schweiß der Orchestermannschaft ist umsonst gewesen. Dieses seltsame *Concerto grosso* wird leider auch nicht wertvoller dadurch, daß es Toscanini gewidmet ist, der, wohl mit sehr gemischten Gefühlen, auf dem Balkon saß und den lärmenden Wechselbalg entgegennahm. Aber eben dieser Lärm aus dem Busch scheint dem Publikum behagt zu haben. Es applaudierte die Novität, um die sich, stünde nicht der Name Adolf Busch dabei, in der Tonhalle kein Mensch bekümmert haben würde.³⁷⁷

Ernst Isler schätzte den Interpreten Busch viel zu sehr und hatte ihn zuvor in zahllosen Konzertberichten so überschwänglich gelobt, dass er dessen Kompositionen nicht leichtfertig einem Verriss aussetzen wollte. Um nicht zu einer pauschalen Verurteilung hingerissen zu werden wie sein Kollege vom Konkurrenzblatt, beschrieb er in der *Neuen Zürcher Zeitung* den Fortgang des dreisätzigen Konzerts genauer und schlug da und dort eine stilistische Einordnung vor. Dieses Verfahren verhinderte zudem eine Publikumsbeschimpfung à la Gysi, und dank der Verknüpfung mit dem Schlussstück des Abends ließ sich auch feiner darauf hinweisen, dass Arturo Toscanini als Widmungsträger von Buschs Novität im Publikum saß:

377 Fritz Gysi, Zweites Abonnementskonzert, in: *Tages-Anzeiger* 38, Samstag, 25. Oktober 1930, Nr. 251, 8. Blatt, S. [17].

Der vorangegangenen, von Andreae und seinem Orchester vortrefflich vorbereiteten und vermittelten Uraufführung von Adolf Buschs Konzert für Orchester wurden diese Variationen³⁷⁸ nicht ungefährlich. Trotzdem konnte man an diesem dreisätzigen Werk mehr Freude haben als an frühern des auch kompositorisch eifrig wirkenden Geigenmeisters. Der wohl von einem Violinprälied inspirierte erste Satz ist orchestral gewandt gestaltet und gegliedert, sein schöner Gesangsgedanke hält auch im gedanklich tiefschürfenden Schluß die wilde Stimmung im Zaum. Im gleichfalls stürmischen, im Urbild auf Mendelssohn zurückführenden Scherzo ist es wieder das stark in Regers Art gesteigerte Gesangliche des Trio, das Wichtiges, romantisch Ansprechendes zu sagen hat. An Reger hält sich auch der Ausdruck der nachfolgenden getrennten, orchestral aber fein verbundenen Fugen für Holzbläser und Streicher, wenn auch die Wirkung dem mächtigen Orchesteraufwand nicht entspricht. Das gegenüber frühern Werken Buschs sich bemerkenswert freier gebende, trefflich gearbeitete Werk fand nicht nur Respekt, sondern auch Anklang, trug neben dem Komponisten auch den Ausführenden verdiente Ovationen ein. Sie beschlossen den Abend mit einer im Pathetischen wie im Karnevalischen gleich zügigen Interpretation von Berlioz' »Cellini«-Ouvertüre, an der sicherlich auch der zu Ehren des ihm gewidmeten Busch-Konzertes anwesende Toscanini seine Freude hatte.³⁷⁹

Im Falle des *Capriccios* op. 46³⁸⁰ kamen die beiden genannten Kritiker zu gegensätzlichen Einschätzungen: Ausnahmsweise erfuhr das Werk durch den Rezensenten des *Tages-Anzeigers* eine insgesamt günstigere Beurteilung als durch den meistens wohlwollenderen Berichterstatter der *Neuen Zürcher Zeitung*. Zwar ließ Isler einen detaillierteren Einblick in die Gründe für seine ablehnende Haltung zu, aber diesmal fiel – diese Koinzidenz war durchaus zufällig – die Nähe zu Berlioz zu Ungunsten von Buschs Orchesterwerk aus:

378 Unmittelbar davor wurden im selben Konzert die *Sinfonischen Variationen für Violoncello und Orchester* op. 14 von Walter Schulthess gespielt.

379 Ernst Isler, Abonnementskonzert, in: *NZZ* 151, Donnerstag, 23. Oktober 1930, Blatt 7, Abendausgabe, No. 2048, S. [1].

380 Willy Reich hatte anlässlich der Uraufführung in Venedig geschrieben: »Auch das von den Italienern als »Pièce de résistance« angesehene »Konzert deutscher Musik«, zu dem man sich Fritz Busch mit den Dresdener Philharmonikern verschrieben hatte, enttäuschte gründlich. Das Programm, das Nebenwerke von Toch, Hindemith und Graener sowie bloß durch technisches Können interessierende Novitäten von Adolf Busch (*Capriccio*) und Gottfried Müller (*Variationen und Fuge über ein deutsches Volkslied*) enthielt, war in keiner Weise geeignet, die deutsche Musik zu repräsentieren.« Willy Reich, Ausland. Venedig, in: *SMZ* 72, 1932, S. 593.

Adolf Buschs große Geigenkunst stand im Mittelpunkt dieses Konzertes (21. Feb.), wobei ihr auch zeitlich der Hauptteil eingeräumt wurde. Das entsprach ganz dem Bedürfnis unserer Musikfreunde; in Scharen kamen sie herbei. Ihre Sympathie für den großen Geiger bestimmte auch ihre freundliche Aufnahme einer kleinen Orchesternovität Buschs, die das ganze Konzert zwar nicht bereicherte, eher belastete. Adolf Busch beherrscht die Kompositionstechnik besser als mancher, der Positiveres zu sagen hat. Sein Dr. Andreae gewidmetes »Capriccio« für kleines Orchester weckt mit seiner verschleierte Bläserinleitung Erwartungen, die das phantastische, stark von Reger beeinflusste, auch etwa zu Berlioz blickende Allegro nicht erfüllt. Ein Motiv der Celli, von Bläsern und Streichern abgenommen, bringt vorübergehend wohlthuenden Kontrast, wie auch ein späteres Zurückgehen auf die Einleitung. Das Allegro kommt damit aber nicht zur Ruhe, es hebt neuerdings an und zerfließt zum Schluß in sommernachtstraumhaftem Dunst.³⁸¹

Fritz Gysi urteilte im *Tages-Anzeiger* grundsätzlich etwas wohlwollender, über das Werk, wiewohl auch er seine Vorbehalte nicht ganz unterdrücken konnte:

Das meiste, womit der Komponist Adolf Busch bisher in die Öffentlichkeit gelangt ist, fiel auf durch pathetische Schwere, akademische korrekte Satztechnik und einen fast würgenden Ernst. Diesmal brachte er ein »Capriccio« mit. Keines von der elfischen Sorte, eher von der Art der in romantischen Kreisen beliebten Rüpel- oder Barentänze. Auch hier steht zwar ein etwas beklommenes Motiv an der Spitze. Als bald aber erwacht das Musikantische und bricht dem Tanzgeist Bahn, der das kurzweilige Stück in seinem weitem Verlaufe beherrscht und seine Betitelung rechtfertigt. Die vor dem Verdacht irgendwelcher Parteigängerei oder Sensationslüsternheit absolut geschützte Novität wurde von Volkmar Andreae (dem sie gewidmet ist) und dem Tonhalleorchester frisch und anschaulich durchmusiziert und mit lebhaftem Beifall aufgenommen.

Freilich gingen die Wogen hier nicht so hoch wie nach dem Verklingen des Mozartschen A-Dur-Konzertes oder der Bachschen D-Moll-Partita, welche beide der Geiger Adolf Busch in vollendeter Tonschönheit und mit dem ihm eigenen Sinn für plastische Gliederung erstehen ließ.³⁸²

381 Ernst Isler, Zehntes Abonnementskonzert, in: *NZZ* 154, Donnerstag, 23. Februar 1933, Blatt 2, Morgenausgabe, No 331 [S. 1].

382 Fritz Gysi, 10. Abonnementskonzert, in: *Tages-Anzeiger* 41, Mittwoch, 22. Februar 1933, Nr. 45, 6. Blatt, S. [13].

Schließlich sei noch der Bericht der Zürcher Aufführung von Buschs *Fünf Präludien und Fugen für Streichquartett* op. 36 am 25. April 1928 zitiert. In jenem Frühjahr waren in Buschs Konzertprogrammen vermehrt eigene Werke zu finden. Darum war eine vorsichtige und abwägende Beurteilung angezeigt. Ernst Isler ließ sich aber nicht davon abhalten, in aller Behutsamkeit Grundsätzliches zu Buschs Komponieren zum Ausdruck zu bringen, das auch andere zeitgenössische Rezensenten immer wieder, und zwar nicht nur zum jeweils betreffenden Werk, äußerten. Dabei verschwieg er auch nicht, dass das damalige Publikum solche zeitgenössische Musik, womöglich mehr als er selbst, durchaus schätzte:

Die Mittelgruppe des Programms bildeten Kompositionen von Busch selbst, fünf Präludien und Fugen für Streichquartett. Der große Geiger weist sich in ihnen auch über ein ungewöhnliches Beherrschen des strengen musikalischen Satzes und als ein Musiker von Blut und Herz aus. Das will nun aber nicht sagen, daß er auch über einen persönlichen Stil verfüge und Wesentliches oder gar Neues zu verkünden habe; die konservative Tendenz seines musikalischen Stils fällt geradezu auf, nicht einmal über Reger, den Busch so sehr verehrt und propagiert, kommt er in seiner musikalischen Ausdrucksweise hinaus. Setzt das Präludium einigermaßen zu bildhafterem und persönlicherem Ausdruck an, so sinkt dafür die Fuge wieder in einen gewissen Schematismus zurück. Aus der Reihe der großartig vorgetragenen und an sich meisterhaft geschriebenen Stücke traten durch stärkere Physiognomie hervor das zweite Präludium mit seinen wuchtigen Harmonien, das geheimnisvoll webende dritte mit der stark chromatischen Fuge und das flimmernde und schwirrende vierte Präludium. Die Hörer fanden an den Stücken so großen Gefallen, daß sie den Komponisten Busch durch langanhaltenden Beifall fast mehr auszeichneten als den hervorragenden Primgeiger und seine trefflichen Quartettpartner.³⁸³

383 Ernst Isler, Konzerte, in: *NZZ* 149, Montag, 30. April 1928, Blatt 2, Morgenausgabe, No. 786, [S. 1].

VI. Persönliche Bekanntschaften in Zürich

1. Private Begegnungen: Lily Reiff, Thomas Mann und Hans Conrad Bodmer

Nach einem Imbiss mit K. und Medi in die Tonhalle zum
Konzert Busch-Serkin, Sonatenabend Reger, Mozart und die
Kreutzer-Sonate. Außerordentlicher Genuß, aufrichtige
Bewunderung der Meisterschaft. Danach größeres Souper bei
Reiffs. Viel mit Adolf Busch, einem lieben und guten Menschen.³⁸⁴

Zu gerne wüsste man mehr über persönliche Beziehungen zwischen Adolf Busch und Zürcher Musikern oder Musikliebhabern, die sich im Umkreis seiner Konzerte ergaben. Wenn mehrere Zuhörer so genau Tagebuch geführt hätten wie Thomas Mann, wäre man auch über solche Begegnungen und Bekanntschaften besser unterrichtet.³⁸⁵

Aus Manns Tagebüchern werden persönliche Treffen auf verschiedenen Ebenen greifbar. Offenbar versammelten sich schon damals Verehrer und Bekannte im Anschluss an die Aufführungen hinter den Bühnen der Tonhallsäle oder in den Künstlerzimmern – nach Konzerten im Konservatorium an der Florhofgasse spielten sich solche Gratulationsrunden wahrscheinlich in den geräumigen Gängen vor und neben dem Großen Saal ab.³⁸⁶ Prominente Gäste wie Thomas Mann und seine Familie wurden schon während der Konzertpausen in den nicht-öffentlichen Räumen empfangen; denn das Tagebuch berichtet auch von kurzen Konversationen mit dem Solisten Busch, bevor die Familie den Ort verließ und sich den zweiten Konzertteil schenkte. So notierte Mann zum 1. Oktober 1934 anlässlich des Besuchs von Buschs Jubiläumskonzert:

³⁸⁴ Mann, Tagebücher 1935–1936, S. 393, Eintrag zum 12. November 1936.

³⁸⁵ Tatsächlich ist es, nach Ausweis von Manns Tagebüchern, vor 1933, also vor Manns Ankunft in der Schweiz, zu keinem persönlichen Kontakt mit Adolf Busch gekommen.

³⁸⁶ Siehe dazu die Tagebucheinträge zum 1. Oktober 1934 in Mann, Tagebücher 1933–1934, S. 535f., sowie zum 26. Januar 1936 und 8. Dezember 1936, in Mann, Tagebücher 1935–1936, S. 399 bzw. S. 405.

Wir fuhren mit Golo und Bibi zur Tonhalle, wo A. Busch, aus Anlaß seines 25jährigen Künstler-Jubiläums besonders gefeiert, das Beethoven-Concert spielte. Wir saßen auf unseren gewohnten Balconplätzen, die akustisch höchst günstig sind, und hatten großen Genuß an der Leonoren-Ouvertüre wie an dem Konzert. Auf dem Wege zum Künstlerzimmer Begegnung mit Frau von der Leyen [...]. – Begrüßung mit Busch seiner Frau und Andreae. Die Pastorale schenken wir uns und fuhren zum Abendessen nach Hause, da wir morgen früh aufstehen müssen.³⁸⁷

Ein noch wichtigerer Treffpunkt als die Tonhalle war für Adolf Busch und Thomas Mann das gastfreundliche Haus von Lily und Hermann Reiff an der Mythenstrasse 24.³⁸⁸ Zeitweise, vor allem zu Beginn ihres ersten Zürcher Aufenthalts, hielt sich allwöchentlich mindestens ein Mitglied der Familie Mann im »Geniehospiz im Mythenental«, wie der Dichter es selbst einmal nannte,³⁸⁹ auf.³⁹⁰ Darum kann man annehmen, dass das Ehepaar Reiff selbst dann Besucher um sich scharte und Nachfeiern zu Busch-Konzerten organisierte, wenn diese nicht durch Manns gleichzeitige Anwesenheit dokumentiert sind. Überdies ist es ein einziges Mal zu einem Gegenbesuch gekommen: Das Ehepaar Mann suchte die Familie Busch im Zusammenhang mit einem Vortrag, den der Schriftsteller in Basel hielt, in ihrem Riehener Haus auf.³⁹¹ Im Tagebuch heißt es zum 30. April 1934:

K.[atia] holte mich mit dem Fiat, wir waren noch einen Augenblick im Hotel u. fuhren dann nach Riehen, wo wir nicht ohne Schwierigkeiten das Haus von Adolf Busch und Serkin fanden, das in schöner Ländlichkeit gelegen. Mittagessen an großem rundem Tisch mit dem Ehepaar, Serkin, der Tochter des Hauses und einer Freundin. Kaffee in der Bibliothek die das Verbindungsstück zwischen den beiden Häusern ausmacht.³⁹²

387 Mann, Tagebücher 1933–1934, S. 535f.

388 Heute in umgebauter Gestalt an der Genferstrasse 24, Ecke Gotthardstrasse.

389 Laut übereinstimmenden Aussagen verschiedener Besucher soll Mann diese Formulierung mit einem Eintrag ins Gästebuch des Ehepaars Reiff geprägt haben. Hugo Hartung, Das Geniehospiz, in: Reiff 1976, S. 85.

390 4., 8., 10. und 18. Oktober, 6., 16. und 20. November, 1., 16. und 17. Dezember 1933, 27. und 31. Januar 1934 etc. Mann, Tagebücher 1933–1934, S. 209–304 passim.

391 Goethes Laufbahn als Schriftsteller, Vortrag von Thomas Mann in Basel, Montag, 30. April 1934, 20.15 Uhr im Bischofshof. Siehe dazu »em.«, Thomas Mann über Goethe, in: *National-Zeitung* (Basel) 92, Donnerstag, 3. Mai 1934, Morgenblatt, Nr. 198, S. 6.

392 Mann, Tagebücher 1933–1934, S. 404. Bei der Freundin handelte es sich gemäß ihrem eigenen mündlichen Bericht um Hedwig Vischer, später Buschs zweite Ehefrau.

Von einem Besuch der Familie Busch in Manns Haus in Küsnacht ist dagegen nichts bekannt. Dass es auch in Amerika zu gelegentlichen Begegnungen kam, sei nur am Rande erwähnt, denn Busch und Mann traten an denselben Orten auf, etwa in der Library of Congress, wo sie sogar einmal direkt zusammenarbeiteten,³⁹³ und sie verkehrten zum Teil mit denselben Gönnern und Förderern.³⁹⁴ Nach Manns Rückkunft aus dem amerikanischen Exil ist es zwischen dem nunmehr in Kilchberg ansässigen Dichter und dem teilweise wieder in Riehen wohnenden Musiker nur am 24. Juni 1949, nach einem Vortrag von Thomas Mann, nochmals zu einer einzigen, kurzen Begegnung in Basel gekommen.³⁹⁵

Das Ehepaar Mann zog Busch zu Rate, als es um die Ausbildung des jüngsten Sohnes Michael, Bibi genannt, ging. Am 3. Oktober 1933 kam es in der Nachfeier zum Tonhalle-Konzert zu einer Beratung über Michaels Geigenunterricht:

Gestern hatten wir nur ein leichtes und vorläufiges Abendessen, machten später Toilette und fuhren nach 10 zu Reiffs, wo im Anschluss an das Busch-Konzert Soirée war: wir trafen ausser dem Geiger und seiner Frau den Dirigenten Andree mit Familie und einen jungen bulgarischen Pianisten. [...] Ergebnisreiche Besprechung K.[atia]’s mit Busch und Andrä, betreffend Bibi’s geigerische Ausbildung. Der Direktor wird ihn mehrfach prüfen und eventuell dem Konzertmeister seines Orchesters als Schüler zuweisen. Man wird Konservatoriumsausbildung mit dem Besuch eines freien Gymnasiums verbinden, das auch Medi besuchen kann. Die Vorzüge Zürichs, die uns eigentlich hergeführt, treten hervor.³⁹⁶

Gut zwei Jahre später, am Tag der Uraufführung von Andreaes *Violinkonzert*, kam es sogar zu einer direkten Begutachtung des jungen Geigers durch den Meister.³⁹⁷ Zum 28. Januar 1936 notierte Thomas Mann ins Tagebuch:

Mittags in der Stadt zu Pediküre und Haarschneiden. Nahmen Bibi mit nach Hause, der bei Reiffs Adolf Busch vorgespielt hatte und niederge-

393 Potter 2010, S. 737.

394 Unter anderen seien Rosalie Leventritt (gest. 1983) und Agnes E. Meyer (1887–1970) genannt.

395 »Befreundete Menschen. – Adolf Busch, mit dem leider kein Zusammensein möglich.« Mann, Tagebücher 1949–50, S. 73.

396 Mann, Tagebücher 1933–1934, S. 209. Mit »Medi« ist Manns jüngste Tochter Elisabeth gemeint. Michael Mann erhielt in der Folge am Konservatorium Unterricht beim Tonhalle-Konzertmeister Willem de Boer.

397 Angekündigt in der Notiz zum 11. Januar 1936. Mann, Tagebücher 1935–1936, S. 237f.

schlagen war. – Abends mit den Kindern in der Tonhalle, wo Busch ein unterhaltendes Violinkonzert von Andreä spielte. Schöne Symphonie von Schumann. Freischütz-Ouvertüre. Zur Empörung des Publikums Störung³⁹⁸ durch einen pfeifenden Burschen, der hinausbugsiert wurde. Umstritten, gegen wen der Unfug gerichtet war; wahrscheinlich doch gegen Busch, obgleich Andreä es auf sich nehmen wollte. – Bei ihnen im Künstlerzimmer. Mit Busch und de Boer über Bibi. – Abendessen zu Hause. [...] ³⁹⁹

Nach der mutmaßlich ersten persönlichen Begegnung mit dem Ehepaar Busch, am Beginn von Manns Zürcher Exil, fasste der Schriftsteller seinen Eindruck vom Geiger am ausführlichsten in Worte. Im Tagebucheintrag vom 4. Oktober 1933 heißt es:

Souper, bei dem ich Adolf Busch gegenüber hatte, neben dem K.[atia] sass. Ein ungewöhnlicher sympathischer Mensch, in strenger Opposition gegen den Hitler-Unfug, von Deutschland getrennt, dabei »der deutsche Geiger«, sehr wohltuend und verwandt. Seine Verachtung des R. Strauss, dessen Musik seinem Charakter entsprechend, oberflächlicher Mist sei. Und Pfitzner? – Um Gottes willen! Dann noch lieber Strauss. – Über die Dummheit des Knappertsbusch und den Wagner-Protest. Andreae: »Die Leute werden es eines Tages bereuen.« – Dann nach dem Essen in ein Gespräch unter vier Augen mit Busch über unsere Situation und das deutsche Publikum, über die Verderbnis jeder Art, die das Hitler-Goering Regime über Deutschland bringt. Ich sprach ihm von dem bedrückenden Charakter meiner Stellung im Lande und zugleich ausser ihm. Es ist wohl so, dass das vergewaltigte Innerdeutschtum zwar von denen, an denen es hängt, Charakterbekundung verlangt, dass es sich aber auch wieder verraten fühlen würde, wenn man sich ganz von ihm trennt. Mein Aussensein in Verbindung mit der Ermöglichung des Erscheinens der Bücher in Deutschland stellt vielleicht die Versöhnung des Widerspruchs dar.⁴⁰⁰

So ähnlich sich die Lebenswege der beiden Künstler geographisch auch ausnahmen, so traten doch von Anfang an gewichtige Unterschiede zwischen ih-

398 »Das nicht gerade erfreuliche und aufnahmeerleichternde Novum einer Störung vor Erklären des Werkes fand seine schnelle und handliche Erledigung durch Entfernung der beiden unüberlegten Pfeiflinge und durch eine spontane Vertrauenskundgebung der Hörer an die unterbrochenen Ausführenden.« Ernst Isler, Konzerte, in: NZZ 157, Donnerstag, 30. Januar 1936, Blatt 6, Abendausgabe, No. 170, S. [1].

399 Mann, Tagebücher, 1935–1936, S. 249.

400 Mann, Tagebücher 1933–1934, S. 209.

nen zutage, die auch in den Differenzen zwischen ihren Disziplinen begründet waren – darüber gab sich Thomas Mann keinen Illusionen hin. Nach der Rückkunft aus Amerika suchten beide Künstler wieder vermehrt den Anschluss an ihr angestammtes Publikum. Was bei Mann sprachbedingt ein Bedürfnis war, lag bei Busch eher im nur eingeschränkten Erfolg seines Wirkens in den Vereinigten Staaten begründet. Buschs Wiederanknüpfen an die früheren Kontakte in Europa war, objektiv betrachtet, keinesfalls zwangsläufig, während Mann am Ende seines Amerika-Aufenthalts der Konfrontation mit dem »Komitee zur Untersuchung unamerikanischer Tätigkeiten« zu entgehen hatte.⁴⁰¹ Leider fehlen aber jegliche Informationen über Buschs Einschätzung der Art und Bedeutung ihrer wechselseitigen Beziehungen.⁴⁰²

Lily Reiff, geb. Sertorius hatte eine Ausbildung zur Pianistin und Komponistin durchlaufen. 1884, nach Beendigung des Klavierstudiums bei Joseph Giehl am Münchner Konservatorium, war sie einen Sommer lang Schülerin von Franz Liszt in Weimar gewesen. Zu ihren langjährigen Vertrauten gehörte seit der Jugendzeit – sie nannte selbst die Jahre 1883–90 – der um zwei Jahre ältere Richard Strauß, der bei seinen späteren Aufenthalten in Zürich öfters bei ihr zu Gast war. Lily Reiff hat vor allem Lieder mit Klavierbegleitung komponiert, daneben auch Kammermusik. 1891 kam sie nach Zürich und verheiratete sich 1914 mit dem Seidenindustriellen Hermann Reiff,⁴⁰³ der selbst ein äußerst fähiger Cellist und dank seiner Musikbegeisterung von 1907 bis 1935 Präsident der Tonhalle-Gesellschaft war.⁴⁰⁴ Nach dem Ersten Weltkrieg begann sie jeweils mittwochs ihr Haus für Interessierte zu schönggeistigen Zusammenkünften zu öffnen.⁴⁰⁵

Diese Empfangstage zogen nach und nach ausser den ständigen Gästen und Freunden des Hauses zahlreiche Berühmtheiten aus Kunst, Musik und Literatur an, von denen viele bei einem jeweiligen Aufenthalt in Zürich selbstverständlich in dem geräumigen Hause Quartier beziehen mussten.⁴⁰⁶

401 Tönnemann 2010, S. 187.

402 Erika Mann bezeichnete Adolf Busch und Rudolf Serkin in ihrer Ausgabe der Briefe von Thomas Mann als dessen Freunde. Mann, Briefe 1937–1947, S. 636.

403 Max Conrad, Lily Reiff zum Gedächtnis, in: Reiff 1976, S. 90.

404 Walter Goetz, Worte des Gedenkens, in: Reiff 1976, S. 111, sowie Schoch 1968, S. 262.

405 Max Conrad, Lily Reiff zum Gedächtnis, in: Reiff 1976, S. 90.

406 Max Conrad, Lily Reiff zum Gedächtnis, in: Reiff 1976, S. 90.

Daraus konnten mehrtägige oder sogar mehrwöchige Aufenthalte werden, und so kam es, dass sich manche Kulturschaffende hier überhaupt erst persönlich kennenlernten oder sich zumindest fern der Öffentlichkeit miteinander unterhalten konnten. Adolf Busch zählte nach Aussage von Lily Reiff selbst⁴⁰⁷ erstmals im August 1918, im Anschluss an das Wohltätigkeitskonzert zugunsten des Hilfsbundes für Deutsche Kriegerfürsorge vom 26. August in der Tonhalle, zu den geladenen Gästen. Die übrigen Mitglieder des Busch-Quartetts wurden im März 1927 erstmals im Hause Reiff aufgenommen.⁴⁰⁸

Zu den gern gesehenen Gästen gehörten zahlreiche Künstler: außer Richard Strauß und den Brüdern Fritz und Adolf Busch mit ihren Familien die Komponisten Béla Bartók, Egon Wellesz, Bruno Walter, Hans Pfitzner und Alfredo Casella, die Sängerinnen Sigrid Onegin und Elisabeth Schumann, die Instrumentalisten Bronislaw Huberman, Frederick Lamond, Alma Moodie, Walter Gieseking, die Tänzerin Grete Wiesenthal, die Dichter Carl Zuckmayer, Annette Kolb, Anton Wildgans, Hugo Hartung, Werner Bergengruen, Carl Friedrich Wiegand, daneben aber auch gekrönte Häupter wie Kronprinz Rupprecht von Bayern. Zu diesen auswärtigen Gästen stießen jeweils ortsansässige Kollegen wie die Dirigenten Volkmar Andreae, Robert F. Denzler, die Schriftsteller Ernst Zahn, Arnold Kübler, Bruno Goetz und Thomas Mann, dazu auch die Pädagogin Eugenie Schwarzwald⁴⁰⁹ und der seit 1946 in Zürich ansässige ehemalige Cellist des Busch-Quartetts Paul Grümmer. Erika Mann spitzte ihre Eindrücke vom »Hause Reiff« scharfzüngig zu:

Die Reiffs, kunstliebend, gastfreundlich, liebenswürdig-diskrete Mäzene, spielten in der Zürcher Gesellschaft eine einzigartige Rolle: einheimische und gastierende Musiker, Schauspieler, Schriftsteller, Maler etc. trafen im Hause Reiff mit Diplomaten, Landwirten, Fabrikanten, Prinzen zusammen, wobei es die Einladenden wenig kümmerte, ob die Gäste irgendwie zueinander paßten. Konkurrierende und einander übelwollende Dirigenten hatten sich ein Badezimmer zu teilen, doch niemand »nahm übel«, der *genius loci* naiv, generös, unvoreingenommen wirkte – für den Augenblick – harmonisierend.⁴¹⁰

407 Lily Reiff, Adolf Busch, in: Reiff 1976, S. 58.

408 Lily Reiff, Adolf Busch, in: Reiff 1976, S. 58.

409 Zu früheren Kontakten zwischen Eugenie Schwarzwald und Rudolf Serkin, siehe Lehmann/Faber 1993, S. 26–29.

410 Mann, Briefe 1937–47, S. 716. Thomas Mann setzte dem Ehepaar Reiff ein bleibendes Denkmal, indem er

Häufig musizierte bei ihren häuslichen Empfängen Lily Reiff mit ihrem Mann oder mit ihren Gästen. Daraus entstand auch der Brauch, dass sie zu ihren regelmäßigen Konzerten im städtischen Altersheim »Lilienberg« in Affoltern am Albis – von 1919 bis 1950 immerhin 114 an der Zahl⁴¹¹ – gelegentlich auch die eine oder andere Berühmtheit beizog. Auch Adolf Busch wirkte dort ein paar Mal mit.⁴¹²

Aus dem Brief vom 21. Januar 1934 an Volkmar Andreae entsteht der Eindruck, dass für Adolf Busch die Zusammenkünfte im Hause Reiff beinahe ebenso wichtig waren wie seine Beziehung zum Zürcher Tonhallen-Chef: »Es wäre ja wunderschön gewesen Bürger von Zürich zu sein, weil wir uns, vor allem durch Dich und Reiffs der Stadt so innig verbunden fühlen [...]«⁴¹³ Umgekehrt setzte Lily Reiff den Brüdern Busch ihr persönliches Denkmal im Brief an Hans Hartung vom 18. Juni 1952: »Ach, ich habe in Adolf Busch einen wundervollen Freund verloren, ein Jahr nach seinem Bruder Fritz. Unersetzliches war in beiden; seit dreissig Jahren verband uns echte lebendige Freundschaft, auch mit den zwei Familien.«⁴¹⁴

Wie punktuell das Wissen um private Kontakte zwischen Busch und Exponenten des Zürcher Kulturlebens ist, beweist ein vereinzelter Eintrag von Otto Grüters: »15.1. Zürich Son. Privathaus Bodmer: Beethoven: c-Moll; F-Dur; G-Dur op. 30.«⁴¹⁵ Demzufolge spielten Adolf Busch und Rudolf Serkin am 15. Januar 1933, auf der Rückreise von einem gemeinsamen Konzert in Mailand, die drei *Sonaten* op. 30 Nr. 2, op. 24 und op. 30 Nr. 3 von Ludwig van Beethoven im Haus »zur Arch« an der Bärengasse 22. Damals hatte der Mediziner und Autografensammler Hans Conrad Bodmer die größte Privatsammlung an Beethoven-Dokumenten im ersten Stock seines Hauses diskret verwahrt.⁴¹⁶ Höchstwahrscheinlich gehörten auch Busch und Serkin zu den genügend

es sogar unter dessen richtigem Namen im XXXIX. Kapitel seines Romans *Doktor Faustus* in Erscheinung treten ließ.

411 Mann, Briefe 1937–47, S. 716 sowie Verena Schneider, Abschied von Lily Reiff-Sertorius, in: Reiff 1976, S. 93.

412 Siehe dazu auch den Eintrag in Thomas Manns Tagebuch zum Sonntag, den 11. November 1934, in: Mann, Tagebücher 1933–1934, S. 564.

413 Brief von Frieda Busch an Volkmar Andreae vom 21. Januar 1934. CH-Zz, Mus NL 76: L 1035.

414 Hans Hartung, Das Geniehospij, in: Reiff 1976, S. 88. Das BBA beherbergt zwei Briefe von Lily Reiff an Adolf Busch. Im einen (BBA [D–KAmri] – B 16251, datiert Dubrovnik, 17. 4. 1933), reagierte sie auf Elisabeth Andreaes Mitteilung, »Ihr hättet alle deutschen Concerte abgesagt«, und berichtete von ihrer Reise nach Sarajevo, der zweite (BBA [D–KAmri] – B 6132, datiert Zürich, 13. 11. 1946) ist ein Kondolenzschreiben nach dem Tod von Frieda Busch.

415 Grüters o. J., S. 360.

416 Kämpken/Ladenburger 2006, S. 13 sowie S. 246–262.

prominenten, auserwählten Gästen, denen Einblick in die Bodmer-Sammlung gewährt wurde,⁴¹⁷ aus der erst fünf Jahre danach erstmals gewisse Stücke ausgestellt wurden.⁴¹⁸ Da beide Musiker schon früh besonderen Wert auf die Kenntnis möglichst autographischer Quellen der Werke aus ihrem Repertoire legten, ist anzunehmen, dass ihnen eine solche Begegnung höchst willkommen war. Vermutlich war dieses Zusammentreffen mit dem berühmten Beethoven-Sammler nicht das einzige, doch findet sich weder in Buschs Korrespondenz noch im Nachlass von Hans Conrad Bodmer der geringste Hinweis auf weitere Kontakte.

2. Berufliche Kontakte: das Ehepaar Walter Schulthess und Stefi Geyer

Ab den späten 1920er-Jahren trat Adolf Busch in Konzertreihen auf, die in der Zürcher Tonhalle von der 1928 gegründeten Konzertgesellschaft AG verantwortet wurden. Busch hatte zuvor mit anderen lokalen Agenturen, etwa der Konzertdirektion Kantorowitz und der zunehmend umstrittenen Unternehmung von Ernst Stamm,⁴¹⁹ zusammengearbeitet. Anfangs oblag der Konzertgesellschaft AG die Organisation der so genannten Meisterabende und von Buschs Beethoven-Zyklen. Mit dem Wachsen der Firma wurde Busch immer mehr zu einem der »hauseigenen« Künstler, und nach der Wiederaufnahme der Konzerte in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die Konzertgesellschaft AG zur alleinigen Organisatorin von Buschs Konzerten in ganz Europa.

Ihr Gründer und Kopf war der Komponist, Pianist und Dirigent Walter Schulthess, der aus einer angesehenen Zürcher Familie stammte.⁴²⁰ Sein Vater, der Arzt Wilhelm Schulthess, war der Gründer der Schulthess-

417 Dies ist nur den »moralisch berechnete[n]« Beethoven-Interpreten Wilhelm Backhaus, Alfred Cortot, Walter Gieseking, Wilhelm Furtwängler sowie Pablo Casals und seinen Triopartnern Sándor Végh und Mieczysław Horszowski« widerfahren. Kämpken/Ladenburger 2006, S. 13.

418 Brenn 1938. Ein vollständiger Sammlungskatalog erschien erst 1939, siehe Unger 1939.

419 Ernst Stamm war dafür verantwortlich, dass Arturo Toscanini seine Schweizer Tournee mit dem Orchester der Mailänder Scala im Sommer 1925 abbrechen musste. Siehe dazu Ernst Isler, Nachrichten aus der Schweiz. Zürich, in: *SMZ* 65, 1925, S. 241; Ernst Isler, Nachrichten aus der Schweiz. Zürich, in: *SMZ* 66, 1926, S. 281. Siehe auch oben S. 142.

420 Andres Briner, Walter Schulthess †, in: *NZZ* 192, Samstag, 26. Juni 1971, Nr. 291, S. 33.



Adolf Busch und Stefi Geyer in Luzern 1938

Klinik, sein Onkel Edmund Schulthess von 1912 bis 1935 Bundesrat. Walter Schulthess hatte in Zürich, Berlin und München, unter anderem bei Volkmar Andreae und Walter Courvoisier, Klavier und Komposition studiert und war in der Folge ein schweizweit gern gehörter Komponist. Viel beachtet wurden seine zahllosen Liedkompositionen, aber auch seine Kammermusik, darunter zwei Violinsonaten, sowie das *Concertino* für Violine und Orchester op.7 und die *Symphonischen Variationen* für Violoncello und Orchester op.14 wurden immer wieder, zum Teil unter seiner eigenen Leitung, aufgeführt.

Wie Rezensionen der Uraufführung von Buschs *Konzert für großes Orchester* am 20./21. Oktober 1930 zeigten, konnte es sogar vorkommen, dass Werke von Busch und Schulthess im selben Konzert nacheinander vorgestellt wurden.⁴²¹ Unklar ist, wann und wo sich die beiden Musiker erstmals trafen. Da Schulthess in der Saison 1917/18 als Korrepetitor an der Wiener Staatsoper arbeitete, besteht die Möglichkeit, dass er Busch in dessen letztem Wiener Jahr getroffen hat. Zweifellos nahm er nach seiner Rückkehr nach Zürich den Geiger als häufigen Gast des Zürcher Musiklebens wahr, und spätestens ab dem 13. Dezember 1929, also nur kurze Zeit nach der Gründung der Konzertgesellschaft AG, organisierte er zunächst einen Meisterabend mit Adolf Busch und dem Pianisten Walter Lang und bald danach auch Konzerte des Busch-Quartetts in Zürich. Dass Schulthess ab März 1936 außerdem Mitglied der Musikkommission der Tonhalle-Gesellschaft war, wird Buschs Zürcher Engagements zusätzlich begünstigt haben,⁴²² ja in der Sitzung vom 14. März 1947 waren es ausdrücklich »die Herren Dr. Andreae und Schulthess«, welche darauf drängten, nach jahrelanger Absenz möglichst bald »Adolf Busch und Rudolf Serkin als Solisten für die Abonnementskonzerte zu gewinnen«.⁴²³

In den folgenden Jahren entspann sich eine dichte Korrespondenz zwischen Adolf oder Hedwig Busch und Walter Schulthess oder dessen Mitarbeitern. Die Briefe waren fast ausschließlich geschäftlicher Natur, es ging um Terminanfragen, Programmvorschläge und Honorarbestätigungen, um Hotelbuchungen und Reisedokumente. Privates oder Künstlerisches spielte in dieser umfangreichen Korrespondenz keine Rolle. Man hätte doch erwarten können, dass der marktkundige Agent sich mit dem weitgereisten Solisten über musikalische Sachfragen oder gemeinsame Bekanntschaften austauschte! Walter Schulthess scheint aber viel zu diskret gewesen zu sein, um

421 Siehe oben, S. 156 und Anm. 377.

422 Laut den Protokollen der Konzertdirektion bzw. Musikkommission der Tonhalle-Gesellschaft (CH-Zsta, VII. 151. 3. 5. 1) war Walter Schulthess vom 30. März 1936 bis 1. Januar 1969 Mitglied dieses Gremiums. In der Sitzung vom 30. November 1968 wurde Schulthess' Ausscheiden mit folgenden Worten kommentiert: »Die Kommission bedauert diesen Rücktritt umsomehr, als der Scheidende während 32 Jahren der Kommission angehörte und für sie ausserordentlich viel geleistet hat.«

423 Das Protokoll macht in der Folge deutlich, wie wichtig der Musikkommission die Auftritte beider Musiker waren: »Um diese Gelegenheit nicht zu versäumen, beschliesst die Kommission, Busch das 2. Abonnementskonzert einzuräumen und mit Serkin ein Extrakonzert zu veranstalten, sofern er nicht für das 1. Konzert engagiert werden kann, da Brailowsky bereits für das 1. Abonnementskonzert angefragt wurde. Als Datum für ein eventuelles Extrakonzert mit Serkin wird der 23. September in Aussicht genommen und das auf diesen Tag vorgesehene 3. Volkssinfoniekonzert würde auf den 6. Januar 1948 verschoben.« Protokolle der Musikkommission der Tonhalle-Gesellschaft. CH-Zsta, VII. 151. 3. 5. 1.

Persönliches und Geschäftliches miteinander zu vermischen. Sein bekanntermaßen differenziertes Urteil über Aufführungen und Musiker behielt er gewöhnlich für sich.⁴²⁴ Dies ist wohl auch der Grund dafür, dass in der ganzen Korrespondenz der Name von Stefi Geyer nicht vorkommt, die einerseits Schulthess' Ehefrau und andererseits – als ebenso berühmte Violinvirtuosin – Buschs Kollegin war.

Die ungarische Geigerin Stefi Geyer hatte um 1900 als Wunderkind eine steile Karriere begonnen und dank ihrer Ausstrahlung einst die besondere Aufmerksamkeit von Béla Bartók und Othmar Schoeck auf sich gezogen, beide widmeten ihr auch je ein Violinkonzert.⁴²⁵ Sie stammte aus einer Familie von Ärzten und Ingenieuren, die in Budapest intensive Kontakte zu Künstlern pflegte. Dort konzertierte Busch im Januar 1917, noch von Wien aus, und wurde im Hause Geyer als Gast empfangen.⁴²⁶ Vermutlich lernte er bei dieser Gelegenheit die bedeutende Kollegin kennen. In der Folge ließ sich Stefi Geyer, die drei Jahre älter war als er, wiederholt von Busch beraten.⁴²⁷ Dabei kann man nicht von einem regelrechten Lehrer-Schülerin-Verhältnis sprechen.⁴²⁸ Offenbar hatte die junge Geigerin, die in der Budapester Virtuosen-schule Jenő Hubays ausgebildet worden war, immer wieder das Bedürfnis, sich mit Busch über musikalische, vor allem interpretatorische Fragen auszutauschen. Im Frühjahr 1920 war sie in Genf sogar als Solistin im *Beethoven-Konzert* für Adolf Busch eingesprungen, als dieser infolge eines Eisenbahnerstreiks in Deutschland nicht anreisen konnte.⁴²⁹

Ab 1911 hatte sie selbst in Wien gelebt, ihr erster Mann fiel aber 1918 der europaweiten Grippeepidemie zum Opfer. Den sechs Jahre jüngeren Walter Schulthess lernte sie in der Saison 1917/18 kennen, als dieser als Korrepetitor an der Wiener Staatsoper tätig war. 1920 folgte sie ihm nach Zürich und verheiratete sich mit ihm am 29. Juli 1920. Ihre rege Konzert- und Unterrichtstätigkeit in der Schweiz entfaltete sich fortan auf drei Gebieten: Im Gegensatz zu Busch, der eine Lehrtätigkeit zugunsten seiner Konzerte weitgehend

424 Andres Briner, Walter Schulthess †, in: NZZ 182, Samstag 26. Juni 1971, Nr. 291, S. [33].

425 Die Angaben zu Stefi Geyer, insbesondere zu ihren Beziehungen zu Bartók und Schoeck, stammen zur Hauptsache aus der biographischen Skizze von Helga Váradi, Jugendjahre einer »Geigenfee«. Beiträge zur Biographie von Stefi Geyer vor ihrer Ankunft in Zürich (1920), in: Sackmann 2018, S. 199–222

426 Konzert in Budapest am 19. Januar 1917, Aufenthalt »18.–20.1.«. Grüters o. J., S. 115.

427 Potter 2010, S. 214.

428 Dennoch reiht Potter den Namen Stefi Geyers unter Buschs Schülern ein. Potter 2010, S. 997.

429 »M. H.«, Korrespondenzen [...] Genf, in: SMZ 60, 1920, S. 159.

aufgegeben hatte, bildete die Ausbildung junger Geigerinnen und Geiger am Konservatorium Zürich von 1934 bis 1953 einen wichtigen Schwerpunkt in Stefi Geyers Leben. Buschs Kollegin und gewissermaßen auch Konkurrentin wurde sie zudem, als sie ihr eigenes Streichquartett gründete, mit dem sie ab 1941 vor allem in der Schweiz auftrat.⁴³⁰ Nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs füllte das Stefi-Geyer-Quartett die Lücke im Konzertleben, die durch Buschs Emigration und das Ausbleiben der Auftritte seines Quartetts entstanden war. Noch zentraler wurde für Stefi Geyer ihre Rolle als Konzertmeisterin des Collegium Musicum Zürich, das sie zusammen mit Walter Schulthess 1941, mitten im Weltkrieg, gründete und zu dessen Leitung sie den Dirigenten Paul Sacher berief,⁴³¹ der bereits seit 1926 mit seinem eigenen Basler Kammerorchester beachtliche Erfolge gefeiert hatte.⁴³² Wie schon in Basel regte Sacher auch in Zürich die Entstehung neuer Werke für Kammerorchester an, die zum Teil in die musikalische Weltliteratur eingegangen sind.⁴³³ Bis zu ihrem krankheitsbedingten Rückzug vom Konzertpodium im Frühjahr 1956 war die temperamentvolle Geigerin als Solistin wie am Konzertmeisterpult die Seele des Collegium Musicum, das über ihren Tod hinaus bis 1992 fortbestand. Zu einer Zusammenarbeit mit Adolf Busch, der ja in Amerika genügend Erfahrung mit seinem eigenen Kammerorchester gesammelt hatte, ist es im Rahmen des Collegium Musicum aber nicht mehr gekommen.⁴³⁴

Wichtiger war in dieser Hinsicht eine frühere, gemeinsame Initiative von Walter Schulthess und Adolf Busch, an der auch Stefi Geyer und Frieda Busch beteiligt waren: das erste Luzerner Künstlerorchester. Als nach dem »Anschluss« Österreichs Toscanini seine jahrelange Mitwirkung bei den Salzbur-

430 Ihre Partner waren Rudolf Baumgartner, Ottavio Corti und Eric Guignard. Das erste Konzert fand auf dem Bürgenstock am 29. August 1941 statt.

431 Hürlimann, 1951, S. 5. Zu den Initianten gehörten außer ihnen auch Hans Conrad Bodmer (Präsident bis 1956), Martin Hürlimann, der Chef des Atlantis-Verlags (Präsident ab 1956), und der NZZ-Musikredaktor Willi Schuh.

432 Willi Schuh, Der Dirigent Paul Sacher, in: Hürlimann 1961, S. 14–23, speziell S. 14–16.

433 Unter aktiver Mitwirkung von Stefi Geyer wurden im Collegium Musicum Zürich bis 1956 Werke von Willy Burkhard (u. a. *Violinkonzert* op. 69), Arthur Honegger (2. *Sinfonie* und *Concerto da Camera*), Frank Martin (u. a. die *Petite Symphonie concertante*), Paul Müller (Zürich), Robert Oboussier, Richard Strauß (*Metamorphosen* für 23 Solostreicher) und Michael Tippett uraufgeführt. Hürlimann 1961, S. 55–70 passim; Willy Schuh, die Uraufführungen des Collegium Musicum Zürich, in: Hürlimann 1951, S. 9–12.

434 Mit dem Basler Kammerorchester unter Sachers Leitung ist er zweimal im Basler Münster, am 13. Januar 1928 u. a. mit Bachs *Violinsonate* e-Moll BWV 1023 sowie am 5. März 1932 im Stadtcasino als Solist in Bachs beiden *Violinkonzerten* BWV 1041 und 1042, aufgetreten. Sacher 1942, S. 205 bzw. Basler Kammerorchester 1952, S. 202f.

ger Festspielen aufkündigte, entstand die Idee, in der Schweiz ein Ersatzfestival für ihn zu schaffen. Vor allem Frieda Busch begeisterte sich dafür und setzte sich energisch für die Durchsetzung von Toscaninis Wünschen ein.⁴³⁵ Ihre Initiative traf sich einerseits mit den Bestrebungen des Luzerner Stadtpräsidenten Jakob Zimmerli, seine Stadt im Sommer zu einem kulturellen Zentrum zu machen, und andererseits mit den Bemühungen Ernest Ansermets, für sein Orchestre de la Suisse Romande eine Sommerbeschäftigung zu finden.⁴³⁶ Was Toscanini besonders reizte, war die Verbindung zu Richard Wagners ehemaligem Wohnort in Tribschen. Die Aussicht, Wagners *Siegfried-Idyll* am Ort seiner Entstehung wieder zu Gehör zu bringen, und das Versprechen Adolf Buschs, für ihn ein erstklassiges Orchester aus den besten schweizerischen Streicherkollegen zusammenzustellen, vermochten Toscanini nach Luzern zu locken. Während Ernest Ansermet die Zusammensetzung der Bläserregister verantwortete, rief Busch, wohl unter tatkräftiger organisatorischer Mithilfe von Walter Schulthess, die zumeist orchestereigenen Streichquartette, welche damals in den Schweizer Musikstädten wirkten, und weitere erfahrene Orchestermmitglieder zu einer Formation namens Elite-Orchester zusammen, das letztendlich doch die Ansprüche des italienischen Maestros befriedigte. So trafen sich im August 1938, unter anderen Mitwirkenden, die Streichquartette aus Zürich, Winterthur, Basel, Bern und Genf zu den ersten Streicherproben unter der Leitung von Adolf Busch zusammen, wobei die Mitglieder seines eigenen Quartetts als Stimmführer auftraten, er selbst als Konzertmeister.⁴³⁷ Stefi Geyer teilte unter den ersten Violinen damals das Pult mit dem Winterthurer Konzertmeister und Primarius des dortigen Streichquartetts Joachim Röntgen, der später von der Angst der noch orchester-unerfahrenen Geigerin vor der Strenge des feinhörigen Maestros berichtet hat.⁴³⁸ Während Busch 1938 und 1939 nur die ersten beiden Luzerner Festwochen erlebte und auch nach dem Krieg nicht wieder dorthin zurückkehrte, blieb Stefi Geyer dem 1943 etablierten Festspielorchester bis 1952 treu.⁴³⁹

Leider umfasst die erhaltene Korrespondenz zwischen den Ehepaaren Busch und Schulthess keinen einzigen Brief von Stefi Geyer und nur drei

435 Siehe dazu auch unten, S. 181–184, Frieda Buschs Brief an Werner Reinhart vom 12. September 1939 (CH-Ws, Dep MK 325/33).

436 Ulbrich, Zur Geschichte des Festspielorchesters, in: Schenkel/Ulbrich/Walz 1993, S. 19.

437 Potter 2010, S. 681.

438 Röntgen 1989, S. 97.

439 Schenkel/Ulbrich/Walz 1993, S. XVI.

Briefe aus dem zweiten Festwochenjahr 1939, dafür aber rund 200 rein geschäftliche Briefe aus der Nachkriegszeit. Zu gerne würde man Genaueres erfahren über die Zusammenarbeit zwischen Busch und Schulthess bei der Zusammenstellung des Luzerner Künstlerorchesters und über die Rolle beider Musiker bei der Organisation der ersten beiden Musikfestwochen in Luzern.

VII. Frieda Buschs Briefwechsel mit Werner Reinhart

Porro quid stultius, os ob causas, nescio, quas,
certamen eiusmodi suscipere unde pars utras
semper plus aufert incomodi os boni.⁴⁴⁰

Das Geschick des Winterthurer Stadtorchesters und mithin des gesamten städtischen Musiklebens lag im fraglichen Zeitraum in den Händen des Vorstandes des 1629 gegründeten Musikkollegiums. Exakt in den Jahren, die Buschs Konzerttätigkeit umfassen, war darin Werner Reinhart die treibende Kraft. Er hielt sich zwar bewusst im Hintergrund, aber setzte dennoch die entscheidenden Impulse.⁴⁴¹ So war er es auch, der 1922 die Verpflichtung von Hermann Scherchen als ständigen Gastdirigenten einfädelt.⁴⁴² Auch bei der ersten Einladung Adolf Buschs ins Winterthurer Stadthaus für das Konzert am 25. Februar 1914 war Reinhart die treibende Kraft gewesen. Das wurde später vom Verwalter des Orchesters ausdrücklich anerkannt:

Ich bin mir noch nicht im klaren, ob ich es als Schmeichelei auffassen soll, was neulich ein Freund zu mir sagte: »Es genügt vollständig, wenn der Mensch einmal in seinem Leben einen wirklich gescheiten Einfall hat.« Wenn dieser Spruch auch bei einem Komitee zutrifft, so darf sich die Vorsteherschaft unserer Generation angesichts der Wahl Werner Reinhalts für alles übrige Absolution zuerkennen. Mit ihm kam ein frischer, neuer Zug in unsere Arbeit. Er begann mit seiner Empfehlung von hervorragenden Solisten, die noch nicht in dem jede Saison erscheinenden Reklamebuch der Agentur Wolff enthalten waren. Ich nenne Adolf Busch, welchen

440 Erasmus von Rotterdam, *Encomium stultitiae*, Kap. 23, zugleich der letzte Satz der Dissertation von Frieda Busch (Busch 1936, S. 92), in deutscher Übersetzung: »Was ist aber törichter, als aus den wichtigsten Gründen einen Streit anzuheben, aus dem der eine wie der andere stets grösseren Schaden als Vorteil heimträgt?« Major 1944, S. 47.

441 Lothar Kempster, Das Musikkollegium Winterthur 1920–1953, in: Kempster 1959, S. 423–427 passim.

442 Lothar Kempster, Das Musikkollegium Winterthur 1920–1953, in: Kempster 1959, S. 426.

das Musikkollegium Winterthur in der Schweiz erstmals engagiert und bekannt gemacht hat.⁴⁴³

Werner Reinhart war 1912, also kurz zuvor, nach Ausbildungszeit und Reisejahren in Indien, China und Japan, nach Winterthur zurückgekehrt und in die elterliche Firma, das Welthandelshaus Gebrüder Volkart, als Kaufmann und Teilhaber eingetreten. Ab 1913 versah er innerhalb des Musikkollegiums das Amt des Quästors und ab 1927 hatte er den Vorsitz der Konzertkommission inne. In diesen ehrenamtlichen Funktionen hat er wesentlich dazu beigetragen, dass sich die Konzertreihen des Musikkollegiums für neue und neueste Musik öffneten und die Vorsteherschaft dieses Interesse auch nach 1933 aufrechterhielt, als es außerhalb der Schweiz zunehmend unmöglich wurde, Musik etwa von Anton Webern aufzuführen. Reinhart spielte häufig selbst im Stadtorchester als Zuzüger auf der Bassklarinette mit. Besonders aber ermöglichten großzügige Zuwendungen des Mäzens die Entstehung von bedeutenden Kunstwerken, die mittlerweile zur Weltliteratur zählen. Seinen musikalischen Geschmack schärfte er immer wieder auf Reisen nach Donaueschingen und Salzburg als Gründungsmitglied der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik.⁴⁴⁴

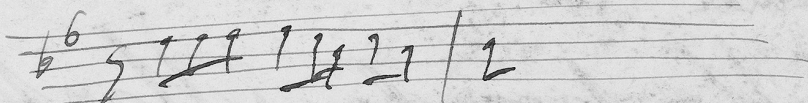
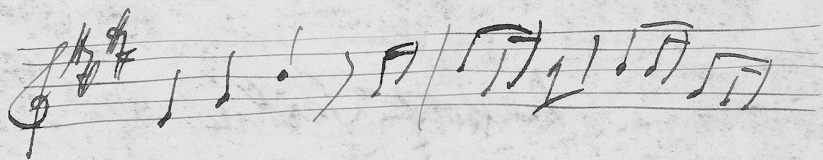
Reinhart residierte im elterlichen Haus, der Villa Rychenberg, wo er auch die Dirigenten, Solisten und Komponisten und deren Begleitungen für die Dauer ihres Winterthurer Aufenthalts wohnen ließ. Zu seinen Gästen zählten Pfitzner und Strauß, Kaminski und Hindemith, Schoeck und Honegger, Strawinsky und Bartók, Berg und Webern, Petyrek und Krenek, Braunfels und Klose, die sich zum Abschluss ihres Aufenthaltes alle in das »Rychenberger Gastbuch« einzutragen hatten.⁴⁴⁵ Zu den Nutznießern solch großzügiger Beherbergung gehörten im Umfeld ihrer Auftritte mit dem Orchester auch Adolf Busch, Fritz Busch, Rudolf Serkin und ihre Angehörigen. Zum Dank für Reinharts vielfältige Förderung hat Adolf Busch wohl 1927 seine *Suite für Klarinette oder Bassklarinette* op. 37 komponiert, also bereits entweder unmittelbar nach dem Umzug nach Basel oder noch in Darmstadt.

Die Briefe der erhaltenen Korrespondenz zwischen Reinhart und dem Ehepaar Busch betreffen in der Mehrzahl Buschs und Serkins Engagements,

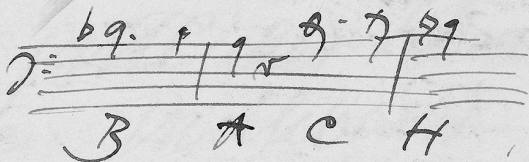
443 Jacques Schellenberg, Das Musikkollegium Winterthur in den Jahren 1920 bis 1935, in: *SMZ* 75, 1935, S. 243–260, hier S. 256.

444 Lothar Kempster, Das Musikkollegium Winterthur 1920–1953, in: Kempster 1959, S. 423–429.

445 Rychenberger Gastbuch, CH-Ws, Dep RS 83, passim.



Winterthur den 8. Febr. im
Zeichen



mit herzlichem Danke für
Ihre Gastfreundschaft und
bezüglich durch die hervor-
ragende Vorführung

Adolf Busch

Frieda Busch Februar 13.

als Solisten mit dem Winterthurer Stadtorchester aufzutreten. Dazu zählen einerseits Briefe, welche die konkrete Planung von Programmen und Aufenthalten sowie Honorarvereinbarungen betreffen, und andererseits längerfristige Anfragen von Werner Reinhart wie auch Bitten um Auftrittsmöglichkeiten und Terminvorschläge von Frieda Busch im Namen ihres Mannes oder ihres Schwiegersohns.⁴⁴⁶ Wohl wurden solche Vereinbarungen gelegentlich auch telefonisch getroffen. Erforderte ein Konzert aber eine ausführlichere Planung, wie dies im Vorfeld der Uraufführung von Buschs *Introduction und Chaconne für großes Orchester* op. 47 am 8. Februar 1933 der Fall war,⁴⁴⁷ so galten schriftliche Vereinbarungen als verbindlicher.

In aller Regel war Frieda Busch die Briefschreiberin, die sich gelegentlich auch für die »Schreibangst« ihres Mannes entschuldigte.⁴⁴⁸ Nur ein einziges Mal griff Adolf Busch selber zur Feder, weil er ein vereinbartes Konzert absagen wollte: »Es ist mir aus künstlerischen Gründen nicht möglich – so leid es mir tut – mit Herrn Jochum, der das Konzert vom 17. Dez. leiten wird, zu musizieren.«⁴⁴⁹

Bezeichnend für die besondere Beziehung zwischen dem Ehepaar Busch und Werner Reinhart sind diejenigen Briefe, in denen Politisches zu verhandeln war oder in denen Frieda Busch um Hilfe für Bedürftige ersuchte. So versuchte sie am 9. Mai 1931, dem jungen polnischen Geiger Morice Cybula eine Stelle im Stadtorchester Winterthur zu verschaffen, worauf Reinhart am 20. Juni 1931 mit Verweis auf fremdenpolizeiliche Probleme dilatorisch antwortete.⁴⁵⁰ Am 17. Juni 1935 setzte sie sich mit derselben Absicht für Blanche Honegger, eine andere Schülerin ihres Mannes, ein, und wohl im Frühjahr 1938, nach dem »Anschluss« Österreichs an Hitler-Deutschland, verwandte sie sich in einem undatierten Schreiben an Werner Reinhart für zwei Brü-

446 Solch geschäftliche Briefe wechselte Frieda Busch nicht nur mit Werner Reinhart, sondern noch häufiger mit dem Orchesterverwalter Jacques Schellenberg oder mit dem Orchesterbüro des Musikkollegiums Winterthur. Kopien diverser Schriftstücke im BBA (D–KAmri).

447 Briefe von Werner Reinhart aus Winterthur an Adolf Busch in Riehen vom 10. November 1932, 5. Dezember 1932 und 28. Januar 1933 sowie Briefe von Frieda Busch vom 21. November 1932 aus Berlin, 11. Dezember 1932 aus Hannover und 20. Dezember 1932 aus Riehen. Diese und die nachfolgend genannten Schriftstücke befinden sich in der Stadtbibliothek Winterthur, Sammlung Winterthur, Dep MK 360/15 sowie Dep MK 325/33.

448 Im Briefchen an den Winterthurer Stadtkirchenorganisten Karl Matthäi vom 10. Oktober 1939 brachte es Frieda Busch auf den Punkt: »Adolf kann besser spielen als Briefschreiben und da es bei mir umgekehrt ist haben wir uns in Beides geteilt!« CH–Ws, Dep MK 908/14.

449 Brief von Adolf Busch an Werner Reinhart vom 14. Juli 1930. BBA (D–KAmri) – B 16843.

450 Moric Cybula war von 1930–33 Mitglied des Basler Kammerorchesters. Basler Kammerorchester 1952, S. 374.

der von Rudolf Serkin,⁴⁵¹ die zur Flucht aus Wien gezwungen und auf Arbeitssuche »irgendwo in der Welt« waren.

Sechs zum Teil ausführliche Briefe von Frieda Busch galten der finanziellen Unterstützung eines deutschen Theologiestudenten, um die sie der Theologe Karl Barth gebeten hatte. Am 23. Februar 1936 schrieb sie an Werner Reinhart:

Der junge Mann (33 Jahre) Kurt Emmerich ist Sohn von Volljuden. Er selbst seit seinem 22. Jahre Christ aus Überzeugung. Er war Rechtsanwalt in Karlsruhe, während seines Studiums besuchte er schon theologische Kollegs. Er verliess Deutschland und hungert seit 5 Monaten in Paris, bis ihm Basler Freunde schrieben, er solle nach hier kommen, wo er Hilfe finden werde. Er will Pfarrer werden und braucht dazu 3 Jahre. Professor Barth und Pfarrer Thurneysen (der Münsterpfarrer) wollen ihm Freiplätze um mittagessen zu können (schrecklich genug) und Befreiung vom Kolleggeld verschaffen, aber geldliche Hilfe können sie ihm nicht geben. Nun kommt meine grosse Bitte. Würden Sie sich beteiligen an einer 3jährigen Hilfeleistung. Das würde besagen, dass Sie für 3 Jahre einen Monatsbeitrag zusagten, mit dem Herr Emmerich rechnen könnte. Serkins geben 20 Fr. im Monat, wir auch. Wir hätten gern alles gegeben, aber Sie können sehen wie schwer wir zu kämpfen haben daraus, dass Adolf eine Geige verkaufen musste und wir unsere Häuser zum Verkauf gegeben haben. Im andern Fall hätten wir nicht unsre Freunde belastigt, sondern die Hilfe allein geleistet.

Bereits fünf Tage danach bedankte sich Frieda Busch bei Werner Reinhart. Aus dessen Brief vom 27. Februar 1936 geht hervor, dass Reinhart sich entgegen der ursprünglichen Anfrage für eine Einmalzahlung entschieden hatte, und aus einem weiteren Brief vom 7. April 1936 wird ersichtlich, dass der Spender 300 Franken versprochen hatte. Dieser Dankesbrief kreuzte sich mit einem gleichentags verfassten Schreiben von Werner Reinhart, in dem er die Zahlung des Betrags in Aussicht stellte. In einem undatierten Schreiben vom Herbst 1938 bedankte sich Frieda Busch beim Winterthurer Mäzen nochmals »für das Geld für Emmerich«, wobei aber nicht klar ist, ob es sich um eine neuerliche Zahlung handelte oder um jene 300 Franken vom April 1936.

Von besonderem Interesse ist Frieda Buschs Brief vom 24. April 1933,

451 Beim älteren Bruder handelte es sich entweder um Willi (geb. 1893) oder Robert (geb. 1895), beim jüngeren zweifellos um Paul Serkin (geb. 1907). Lehmann/Faber 2003, S. 12 und S. 14. Siehe auch Potter 2010, S. 673.

weil sie darin Werner Reinhart die Gründe für die Absage aller Konzerte in Deutschland erläuterte und ein durchaus realistisches Bild der Konsequenzen zeichnete, welche diese Entscheidung für Adolf Busch und sein Umfeld haben musste:

Lieber Freund Reinhard!

Mein Mann und Serkin sind in Amerika, um auf dem Musikfest bei Mrs. Coolidge zu spielen. Ich muss Ihnen heute allerlei erzählen, was Sie interessieren wird. Adolf hat am 2. April seine Tournee in Deutschland abgebrochen und den Vereinen eine Absage geschickt, die ich Ihnen beilege. Der 1. April machte uns in Berlin einen unauslöschlichen Eindruck. Das dunkelste Mittelalter war nicht so scheusslich, denn damals gab es die Judenhetze aus Fanatismus, jetzt aber ist es lang überlegte Gemeinheit die zum Ausbruch kommt. Die Ereignisse, die nach dem 1. April kamen, haben uns noch mehr darin bestärkt, dass wir recht gehandelt haben. Die Entlassungen der tausende [sic] von geistig arbeitenden und tätigen jüdischen Gelehrten sind nie mehr wieder gut zu machen. Was wir an Verzweiflung auf dem Bahnhof von abschiednehmenden Juden gesehen haben, erinnerte an die traurigsten Tage des Krieges. Mein Mann hat getan was er tun musste. Das innerste Gewissen trieb ihn dazu, ohne Rücksicht auf Karriere oder Angehörige, die eventuell darunter leiden müssen. Es hat sich niemand anders gefunden unter den Christen, der offen seine Ansicht gesagt hätte, traurig für Deutschland. Die Vereine, denen mein Mann seine Absage schickte, haben dieselbe aus guten Gründen nicht veröffentlicht, sondern seinen Namen mit dem des Nazigeigers Havemann überklebt. Daraufhin sah sich mein Mann genötigt, seine Erklärung von der Schweiz aus zu veröffentlichen. Er gab eine Notiz, die ich auch beilege, der schweizerischen Depeschagentur, welche sie an alle Staaten weiterleitete. Das deutsche Wolffsbureau hat die Notiz nicht übernommen, dafür aber erscheinen jetzt die niederträchtigsten Notizen in Deutschland. In diesen wird behauptet, mein Mann sei Deutschland in den Rücken gefallen und habe gegenüber einer Schweizer Zeitung geäußert, dass er nicht mehr nach Deutschland wolle. Das sei ja nicht verwunderlich, da er ja aus steuerpolitischen Gründen Schweizer geworden sei und auch deswegen in die Schweiz gezogen sei. Alles dies ist wissentlich gelogen, denn man weiss ganz gut drüben, dass mein Mann Deutscher geblieben ist und dass er nicht in die Schweiz zog aus geldlichen Gründen, sondern wegen unseres Kindes, das hier bei unsern besten Freunden monatelang wohnte und hier in die Schule ging, während wir auf Konzertreisen waren. Hier fühlte sie sich zuhause, hier hatte sie ihre Freundinnen. Dieses war der Hauptgrund für uns, in die Schweiz zu ziehen, ausserdem lag Basel ausserordentlich günstig. Aber das brauche ich Ihnen ja gar nicht alles zu sa-

gen. Hätte Adolf finanzielle Gründe für sein Handeln, so hätte er gewiss die Erklärung nicht gegeben, welche ihn um $\frac{3}{4}$ seiner Konzerte bringt. Wir haben uns alles genau überlegt, aber wir hatten beide das starke Gefühl, dass es nötig sein würde, aus unserm schönen Haus wieder herauszugehen, so wäre uns das lieber als mit schlechtem Gewissen drin zu wohnen. Ich würde sehr glücklich sein, wenn Sie mir Ihre Ansicht offen schreiben würden. Von unsern Freunden und Verwandten in Deutschland hören wir so gut wie nichts, nur so viel, dass sie alle nicht einverstanden sind und uns überhaupt noch nicht einmal begreifen!

Mein Mann und Serkin, der natürlich auch nicht mehr nach Deutschland kann, müssen jetzt sehen, in andern Ländern mehr zu spielen. Ich möchte heute fragen, ob mein Mann und auch Serkin und das Quartett nächstes Jahr wieder bei Ihnen spielen sollen. Da in den nächsten Tagen Zürich abgeschlossen wird, für meinen Mann wahrscheinlich 2./3. Oktober (für Serkin steht das Datum noch nicht fest) wäre ich Ihnen sehr dankbar, wenn Sie mir, falls Konzerte in Winterthur in Betracht kämen, alle Datum [sic] angeben könnten, die dafür in Betracht kommen.

Wir würden uns sehr freuen, zu hören, was Scherchen macht. Wir hatten grosse Sorge um ihn und waren sehr froh, wie wir hörten, dass er nicht in Deutschland ist. Es grüsst Sie herzlichst Ihre dankbare

Frieda Busch.

Solch ausführliche Darlegungen sind in der gesamten Busch-Korrespondenz nur spärlich erhalten. Sie zeigen darüber hinaus, welch vertrautes Verhältnis zwischen dem Musikerehepaar und dem Winterthurer Kunstförderer bestanden haben muss. Darum verwundert es auch nicht, dass Frieda Busch Werner Reinhart am 23. April 1938 zur Feier ihrer Silberhochzeit nach Riehen einlud:

Adolf und ich sind am 15. Mai 25 Jahre verheiratet. Ich weiss, dass Sie kein Freund von Massenversammlungen sind. Und trotzdem wage ich Sie einzuladen. Ich finde, wenn es mit 2 Menschen so gut gegangen ist wie mit Adolf und mir, darf man diesen Tag schon feiern und auch einmal vergnügt sein in dieser entsetzlich bedrückenden Zeit. Wir haben unsere lieben Freunde gebeten abends um 7 Uhr zu uns zu kommen. Dürfen wir Sie auch dazu rechnen? Wir sehen Sie so selten, und zum Sprechen kommt man dann nie. Aber trotzdem rechnen wir Sie zu unseren wirklichen Freunden. Wir verehren und lieben Sie und ein Gedanke an Sie macht uns, dass wir an der Menschheit noch nicht verzweifeln! – Wir freuen uns, Sie Donnerstag zu sehen.

In aller Kürze unterrichtete sie Werner Reinhart am Ende eines ausführlichen geschäftlichen Schreibens vom 16. September 1938 über den unmittelbar bevorstehenden nächsten Einschnitt in Adolf Buschs Karriere:

Von uns gibt es nicht viel Schönes zu erzählen. Mein Mann steht davor, Italien abzusagen, was für das Quartett eine Katastrophe ohnegleichen bedeutet, denn Italien war seit 1933 unser bestes Land. Wir versuchen jetzt Uebersee.

Die folgenschwere Entscheidung vom April 1933, in Deutschland »bis auf weiteres« nicht mehr aufzutreten,⁴⁵² war so einschneidend, dass Adolf Busch diese nicht allein traf, sondern nach Diskussionen mit den übrigen Quartettkollegen, besonders aber mit seiner Frau Frieda. Wie spätere Äußerungen vermuten lassen, war sie daran nicht nur wesentlich beteiligt, sondern möglicherweise die treibende Kraft. Frieda Busch muss eine Frau mit klaren Überzeugungen gewesen sein und stets bereit, diese auch zur Maxime ihres Handelns zu machen.⁴⁵³

Ein vermutlich extremes Bild ihres Charakters liefert der mehrseitige handschriftliche Brief vom 12. September 1939, den Frieda Busch von ihrem vorübergehenden Fluchtort Innereriz im Emmental an Werner Reinhart gerichtet hat. Darin berührte sie zwei Gegenstände, bei denen sie keinerlei Kompromisse einzugehen vermochte: zunächst die völlige Ablehnung von Musikern, die sich nicht eindeutig von den Nationalsozialisten distanziert hatten, und danach ihre unverbrüchliche Verehrung für Arturo Toscanini. Aus diesem Schreiben wird auch deutlich, welchen Anteil das Ehepaar Busch an Toscaninis Luzerner Dirigaten und am Zustandekommen der ersten Luzerner Musikfestwochen hatte. Die Gründe, warum Reinhart zu dieser Unternehmung auf Distanz gegangen war, lassen sich aus Friedas Vorwürfen und Rechtfertigungen erahnen. Wohl war Frieda Busch die Autorin dieses Briefes, und es wäre falsch, ihre Formulierungen ihrem Mann in den Mund zu legen. Gleichwohl vermittelt das Schreiben einen gewissen Eindruck von den Gesprächsthemen und von den prinzipiell gemeinsamen Überzeugungen des Ehepaars Busch. Denn angesichts der Opfer, die er dafür erbrachte, spricht

452 Ein Durchschlag dieser Erklärung hat sich auch in der Reinhart-Korrespondenz erhalten. (CH-Ws, Dep MK 325/33)

453 Potter 2010, S. 168.

nichts dagegen, dass Adolf Busch die Haltung, die hinter solchen Äußerungen stand, vollständig mit seiner Frau teilte und sich ebenso wie sie danach ausrichtete.

Lieber Herr Doktor,

Herr Matthäi war so freundlich uns Ihre Einladung zu übermitteln. Zuerst möchte ich Ihnen herzlich dafür danken. Wenn wir dieses Mal nicht einfach freudigen Herzens zustimmen so liegt das daran, dass es vorher einige uns wichtige Fragen zu klären gibt. Wir haben Sie immer als unseren Freund betrachtet, den wir zwar nur selten sehen, aber mit dem wir uns innerlich durch gleiche Gesinnung verbunden fühlten. Stimmt man in den Punkten, die man als die wichtigsten und entscheidendsten des Lebens erkannt hat, überein, so kann es in den weniger wichtigen ruhig eine divergierende Meinung bei Freunden geben aber nicht umgekehrt. Um nun zu erfahren wie Sie über die Punkte denken die uns wichtig sind, schreibe ich heute. Ich habe nie daran gezweifelt dass Sie genau denken wie wir und möchte es heute noch nicht tun. Sie innerlich zu verlieren wäre ein wirklicher Schmerz. Ich kann einfach nicht glauben, dass ein Mensch wie Sie ein Mann der Rilke begriffen hat so handeln oder auch nur so denken könnte, wie man es uns sagte. Ich weiss, dass uns Ihr Denken und Handeln nichts angeht und Sie tun können was Sie wollen, aber Sie werden begreifen, dass wenn wir Ihre Denkart nicht mehr verstehen, dass wir Ihre Gastfreundschaft nicht mehr annehmen können. Dieses Letztere ist aber das Allerwichtigste, uns liegt nur daran klar zu sehen, selbst auf die Gefahr hin das unbegrenzte Vertrauen, das wir in Sie als einen wahren Menschen setzten, verlieren zu müssen. – Ich möchte immer noch glauben, dass Sie in Ihrem peinlichen Bestreben neutral zu sein, unbewusst nach der falschen Seite übertreiben und das Falsche tun. Aber erst muss ich ja fragen ob es Ihr Ernst ist, Herrn Staatsrat Furtwängler nach Winterthur einzuladen. Einen Mann, der vom ersten Nazitage an nur erbärmlich und feige gehandelt hat, der sich vom grössten Verbrecher und Schuft zum Staatsrat hat machen lassen, der es fertig gebracht hat in diesem von Gott verfluchten Lande, das einmal unsere Heimat war, Musik – die höchste Offenbarung Gottes – zu machen, während tausende und abertausende von gequälten und unschuldigen Menschen zu Tode gepeinigt werden. Dieser Staatsrat soll in Ihrem sauberen Winterthur dirigieren dürfen, sogar vielleicht Ihre Gastfreundschaft geniessen, soll dirigieren, während Juden in Ihrem Orchester sitzen. Das kann Ihr Ernst nicht sein. Wir hörten, dass Ihr Orchester vorges [sic] Jahr in Deutschland spielte aber die Juden zurückbleiben mussten. Wären diese paar armseligen Juden wirkliche Männer gewesen, so hätten sie Ihnen ihre Stellungen vor die Füsse geworfen. Aber Helden gibt es wenige, das heisst es gibt kaum Menschen, die bis zu Ende

fühlen oder auch nur denken. Es ist uns absolut unverständlich dass man überhaupt zu Deutschland von heute andere Beziehungen haben könnte als nur die der Verachtung, des Ekels und Abscheus. Wie könnte man irgend welche künstlerischen Beziehungen im Herzen aufbringen, wenn man ein so zartempfindender und mitfühlender Mensch ist wie Sie? Dies muss sich für uns klären, den es hat unsre Beziehungen getrübt. – Wir können verstehen, dass Sie Verbindungen pflegen mit Menschen aller Geistesrichtungen, aber unverständlich wird uns Ihr Verhältnis zu Menschen, die nach dem dritten Reich hinäugen wie Burte u. s. w. Die Objektivität ist schön und erstrebenswert aber kann sich nicht auf Gebiete erstrecken die einem heilig und unumstösslich sind. Wir müssen uns schmerzlich darein fügen, Sie als Freund zu verlieren, wenn Sie in diesem Punkt nicht ebenso denken wie wir.

Wir möchten wissen, ob sie Adolfs Handlungsweise verstehen, oder ob Sie es falsch finden wie er 1933 handelte. Adolf handelte (von uns aus gesehen) so wie er musste, um sich selber treu zu sein. Vor vielen hundert Jahren haben die Menschen sich für ihre Überzeugung martern und verbrennen lassen, und heute soll man nicht einmal seine Stellung »opfern« für seine Seele. Im übrigen handelte Adolf sein Leben nie nach dem Nützlichkeitsstandpunkt, sondern immer nach seinem Gewissen. Ich kann und will nicht glauben, dass dies Ihnen nicht ebenso selbstverständlich ist wie uns. – Dies ist das erste, worüber wir Ihre wahre Meinung hören möchten, nun kommt der zweite Punkt: die Festspiele in Luzern. Ihren Standpunkt haben Sie vorgeschrieben [sic] Jahr entwickelt, wir haben versucht Sie klarer sehen zu machen. Sie haben sich in den Kopf gesetzt die Konzerte von Toscanini seien eine snobistische Angelegenheit, also muss es snobistisch sein! Ggesetzt den Fall das Toscanini-Publikum sei in seiner Gesamtheit snobistisch, so bleibt immer noch Toscanini und die Musik die er macht. Er, der integerste, unerbittlichste, reinste aller Menschen und Künstler ein Heiliger, eine einmaligste Erscheinung in jeder und jeder Beziehung (ein Gnadengeschenk, sein Zeitgenosse zu sein) der tiefstempfindendste und gegen sich selber unerbittlichste aller Musiker, gibt der Ihnen nichts? Die Musik, die er erklingen lässt, die noch nie so erklingen ist, die gibt Ihnen nichts, weil sie angeblich das snobistische Publikum dabei für ausschlaggebend halten. Gehen Sie nicht ins Museum, weil ein unverständliches Publikum, das so snobistisch vor den »berühmten« Bildern steht, Sie davon abhält? Sehen Sie nicht daneben – wenn auch viel unbemerkter – die Menschen, die tiefergriffen und erhoben sind von den Schönheiten der Bilder. Das gleiche in Luzern. Ich müsste Sie bedauern, wenn Sie wirklich nur die paar unwichtigen Snobs bemerkten, die unter den wahrhaft Erhobenen völlig verschwinden. Ich kann nicht glauben, dass Sie zu den Menschen gehören, die immer das wenig Hässliche und Unwürdige se-

hen, anstatt das viele Herzliche und Schöne, was sich dem Auge und Herzen überall bietet. Snobistisch nennen Sie es, wenn mein Mann aus Glück herzlichste Musik unter dem herrlichsten Musiker machen zu dürfen sich als Konzertmeister 4 Wochen halb tot schindet, wenn das ganze Orchester auf seine Sommerferien verzichtet um mit Toscanini vollkommene Aufführungen zu Stande zu bringen, snobistisch nennen Sie es, wenn das Orchester freudig jede Extraprobe von 8 oder 9–12 nachts ohne jede Extrabezahlung macht? Und snobistisch wenn ein Mann von 73 Jahren, der den ganzen Winter überaus anstrengend gearbeitet hat in Amerika, der ein Musikfest in London hinter sich hatte, den seine amerikanischen Freunde beschworen hatten sofort nach New York zurückzukehren nach Luzern geht um dort Musik zu machen und dann dem leidenden Europa wenigstens für eine kurze Zeit sein Leiden vergessen zu machen. Hunderttausende haben durchs Radio wenigstens zuhören können. Da wir in Luzern leider keinen Werner Reinhart haben müssen die Preise in dieser Höhe angesetzt werden (übrigens nicht halb so teuer wie ein Boxmatch, das ja auch nicht nur von den Begüterten besucht wird). Mit Snobismus haben die Preise überhaupt nichts zu tun. Das Defizit muss die Stadt decken und wir mussten sehen es so klein wie möglich zu halten. Da wir uns als Ihre Freunde betrachten, waren wir wie vor den Kopf geschlagen und empfanden es als eine Beleidigung Sie (nur in dem Schoeckkonzert zu sehen und zu hören, dass Sie Ihre Billette für Walter zurückgaben als Maestro dirigierte) Sie – der die Kunst liebt, der so viel für die Kunst getan hat bleibt aus einem dummen Vorurteil heraus der höchsten Kunstoffenbarung fern und hört sich lieber einen »Schweizer« Komponisten an, eben weil es ein Schweizer ist und das Glück hat »lebender« Komponist zu sein. Die letzte Entscheidung, ob es dabei um wahrhaftige, wirkliche Kunst geht, haben Sie nie getroffen, es hat Ihnen immer genügt, dass ein Komponist »lebend« war. Wenn wir so rasch und unduldsam in unserem Urteil wären wie Sie, könnte man diese Haltung auch snobistisch nennen. – Und dass Sie die Kritik von Maag über das Publikum pro toto nahmen (was übrigens Maag sehr leid tat) und gar nicht darüber nachdenken, dass ein Journalist oft zum »Plaudern« etwas schreibt was er ernsthaftem Nachdenken nicht verantworten würde, dass Sie sogar die Kritik »triumphierend« (Rilke hätte in diesem Falle getrauert) zitierten, beweist nur, dass Sie unbedingt recht haben wollten.⁴⁵⁴ – Alles dies passt nicht in das Bild, das wir uns von

454 Offensichtlich hatte Reinhart in einem früheren, nicht erhaltenen Schreiben einen Bericht des Musikkritikers der Basler *National-Zeitung* Otto Maag kommentiert. Dabei könnte es sich um Anfangs- bzw. Schlusssatz aus Maags Rezension in der *National-Zeitung* vom Mittwoch, 30. August 1939 (Abendblatt, Nr. 400, Seite 3) unter dem Titel »Internationale Musikalische Festwochen in Luzern. VII. Symphoniekonzert. Leitung. Arturo Toscanini, Solist Vladimir Horowitz« gehandelt haben: »Trotz der ernsten Situation das gewohnte Bild eines

Ihnen gemacht haben! – Verzeihen Sie diesen langen Brief, er ist geschrieben, weil wir Sie nur ungern verlieren würden. Schicken Sie bitte Antwort wir warten ungeduldig darauf. Ich grüsse Sie in unverändertem Vertrauen als Ihre Frieda Busch.⁴⁵⁵

Nicht weniger interessant ist Werner Reinharts Antwort,⁴⁵⁶ in der er Frieda Busch die Hintergründe der Einladung von Wilhelm Furtwängler nach Winterthur und seine Haltung zu den ersten beiden Austragungen der Internationalen Musikwochen Luzern dargelegt hat. In beiden Punkten wird er bei der Empfängerin dennoch weder auf Verständnis noch gar Zustimmung gestoßen sein. Die Auffassung von Neutralität, wie er sie hier zum Ausdruck brachte, wurde damals wohl von den meisten Schweizerinnen und Schweizern geteilt. Dass die Wahrheit irgendwo zwischen der unverrückbaren, auf humanitären Grundüberzeugungen basierenden Nazi-Feindlichkeit von Frieda Busch und der pragmatisch abwartenden Einstellung Werner Reinharts lag, lässt sich heute in der Rückschau leicht sagen. Den beteiligten Zeitgenossen war dies in den ersten Tagen des Weltkriegs jedoch unmöglich.

Viel interessanter aber sind die Mentalitätsunterschiede, die in den beiden Briefen zum Ausdruck kommen. Während Frieda Busch in ihren beiden Hauptpunkten je einem im Denkansatz hierarchischen Führerprinzip folgt, einem negativen mit Bezug auf Hitler, einem positiven im Hinblick auf Toscanini, wurde sie von Werner Reinhart auf den besonderen Wert des Lebens unter prinzipiell Gleichgestellten aufmerksam gemacht, wie es der schweizerischen Tradition eher entsprach. Darum stellte er in seinem Antwortbrief Buschs Entscheidung vom April 1933, nicht mehr in Deutschland aufzutreten, als ausschließlich dessen persönliche dar: »Da ist es mir zunächst vor allem wichtig zu sagen, dass ich das Verhalten Ihres Mannes aus seiner Lage heraus immer verstanden und gewürdigt habe.«⁴⁵⁷

Toscanini-Konzertes im Aufmarsch eines den Saal wiederum füllenden eleganten Publikums, in der Anfahrt der trotz Benzinrationierung immer noch sehr zahlreichen Autos. [...] Wir wünschen jedenfalls den tapferen Initianten dieser Luzerner Festwochen, in denen bisher vor allem die Abwesenheit alles von Salzburg her hinreichend bekannten Getues und Betriebs, aller Großmannssucht so besonders sympathisch ist, daß ihre Pläne sich verwirklichen mögen, und daß sie sich vor allem durch keine wie immer gearteten Ratschläge oder gar Pressionen von dem bisherigen Niveau herunterdrücken lassen.«

455 CH-Ws, Dep MK 325/33.

456 CH-Ws, Dep MK 360/15.

457 Hervorhebung D. S.

Nach einigen einleitenden Gedanken erteilte Werner Reinhart Frieda Busch in seiner Antwort eine lebensnahe Lektion in Sachen Demokratie:

Sie beanstanden verschiedene Dinge unseres hiesigen Musiklebens, als ob sie lediglich auf Anträge und Entscheidungen von mir zurückgingen. Da kann ich Ihnen nun sagen, dass ich in den 25 Jahren, die ich dem Musikkollegium-Vorstand angehöre, noch keine andere Institution gefunden habe, die so strikte demokratisch und so wenig diktatorisch vorgeht, wie wir. Wir waren stets in der glücklichen Lage, in unserm 12-köpfigen Vorstand lauter Köpfe zu haben, die gottlob alle eigene Meinungen besitzen und sich nicht scheuen, solche energisch zu vertreten. Es gibt da nicht einen »Führer« und blind Geführte, sondern selbst unsere oft weniger wichtigen Entschlüsse werden, wenn sie nicht, was meistens der Fall ist, einheitlich gefasst werden, nur dann durchgeführt, wenn eine wirkliche Mehrheit bei uns dafür vorhanden ist. [...] Nie hat es mich gekränkt, wenn einmal ein Antrag von mir abgelehnt wurde, was häufiger der Fall ist, als sich andere vielleicht denken. Gerade kürzlich, als ich gerne eines unserer populären Konzerte einem mir besonders talentiert scheinenden jungen Schweizer zugeteilt gesehen hätte, gesellte sich bei der Abstimmung nur eine Stimme zu der meinen. Dies als nur ein Beispiel von vielen.

So rechtfertigte er auch die Einladung Furtwänglers und unterwanderte sogar unter ästhetischen Gesichtspunkten die einseitige Toscanini-Verehrung der Empfängerin, indem er den deutschen Dirigenten musikalisch niemand anderem als ihrem Mann gleichstellte:

Sie nehmen Anstoss am Engagement dieses Mannes durch unser Musikkollegium, und zwar, wie Sie deutlich sagen, nicht aus künstlerischen Gründen, sondern aus andern, die wir nun absolut nicht gelten lassen können. Noch nie hat die Politik bei unseren Sympathien oder Antipathien für einen Künstler im Musikkollegium eine Rolle gespielt. Ich kann Ihnen sagen, dass auch Scherchen von gewissen Teilen unseres Publikums aus unkünstlerischen, d.h. eben leider aus politischen Gründen beanstandet wurde. Dagegen haben wir immer energisch Stellung genommen. [...] Weltanschaulich gibt es zwischen Scherchen und mir sehr grosse Gegensätze; sie haben aber nie unsere Freundschaft zu trüben vermocht. Schon lange war es der Wunsch unseres Vorstandes, Furtwängler einmal zu uns einzuladen. Trotz Toscanini, den wir alle auch bewundern, betrachten wir Furtwängler immer noch als den grössten Musiker unter den Dirigenten, so wie wir Ihren Mann für den grössten Musiker unter den Geigern halten. Vor 2 Jahren hatte uns Furtwängler grundsätzlich zugesagt. Als es an die

Datenfrage ging, musste er leider verzichten. Erst dieses Frühjahr gelang uns dann sein Engagement auf den 8. November. Nachträglich, d. h. nach den Zürcher Festspielen hat ihn dann ja auch die Tonhalle-Gesellschaft in deren Abonnementskonzerte engagiert. Wir sind also bei den Engagements von Furtwängler und Gieseck in guter Gesellschaft.

Schon damals war die Bewertung von Furtwänglers Haltung dem Nazi-Regime gegenüber strittig.⁴⁵⁸ Ob sein Eintreten für Hindemith im Frühjahr 1934, das Reinhart in den folgenden Sätzen hervorhob, ausreicht, um dessen gesamte Aktivitäten unter dem neuen Regime zu rechtfertigen, darf bezweifelt werden. Viel sprechender aber ist der – im obigen Zitat unterdrückte – Satz, den Reinhart gleichsam beiläufig eingestreut hat: »Es ist ja gottlob der Vorzug des Schweizer, dass er in diesen Fragen weitherziger sein darf und soll und auch einmal für die Gegenseite Verständnis offenbaren kann.«

Diese Denkweise wird im weiteren Verlauf von Reinharts Antwortschreiben zum Angelpunkt, wenn es um die Preise bei den Luzerner Festwochen geht, die dort auf Betreiben von Frieda Busch mit Verweis auf die Gepflogenheiten der Salzburger Festspiele landesunüblich hoch angesetzt wurden:

Abgesehen davon, dass ich schon immer meine Ferien in die geschäftlich flaueste Zeit, d. h. in den Hochsommer verlegen muss und dann vorwiegend meiner Gesundheit in den Bergen oder anderswo leben will, hatte ich auch, wie ich es Ihnen schon letztes Jahr schrieb, innere Widerstände gegen diese Veranstaltungen an und für sich, die ich nun eben einfach nicht als im schweizerischen Sinne aufgezogen ansehe. Sie haben damals meinen Einwand gegen die mir übersetzt scheinenden Preise damit zurückgewiesen, dass es auf Ihre Veranlassung geschehen sei, weil es Ihre Ueberzeugung sei, dass nur bei solchen Preisen das frühere Salzburger Publikum kommen würde. Ich kenne nun zwar dieses Publikum nicht, da ich die Salzburger-Festspiele noch nie besucht habe, aber ich stehe allgemein auf dem Standpunkt, dass derartige Festspiele die Kunst an und für sich nicht wesentlich fördern und dass sie das Publikum durch solche Star- und Spitzenleistungen nur verwöhnen und für bescheidenere Anstrengungen dann weniger empfänglich machen. Aber nicht nur für mich, sondern für viele andere Beobachter haben diese Luzerner Festspiele doch eine deutliche Spitze gegen das als Musikland doch immer noch bestehende heutige Deutschland.

458 Prieberg 1986.

Jenseits der Tatsache, dass hier grundsätzliche Gedanken zum Festivalwesen geäußert werden, die auch heute noch aktuell sind, warf Reinhart seiner Korrespondentin vor, unter dem Vorwand der Gegnerschaft zu deutschen Vorzeigefestspielen nichts Anderes als genau solche in die Schweiz geholt zu haben, wo sie seiner Meinung nach nur bedingt hinpassten. Er spitzte seine Argumentation sogar noch im Hinblick auf Toscanini als mehrfachen Nutznießer in aller Ausführlichkeit zu:

Als ich vergangenen Winter mit Ansermet einmal auf die Luzerner Festwochen zu sprechen kam und von ihm die Namen der Solisten erfuhr, gegen die kein vernünftiger Musikliebhaber etwas einzuwenden hatte, fragte ich ihn doch, warum denn nicht auch reichsdeutsche Solisten von internationalem Ruf wie z.B. Giesecking engagiert würden, erwiderte er: »Mais Toscanini se met tout de suite en colère si on lui vient avec des noms comme celui-là!« Ich frage mich wirklich, ob eine schweizerische Stadt sich von einem ausländischen Dirigenten, selbst wenn es sich um Toscanini handelt, vorschreiben lassen soll, wer, wohlverstanden nicht künstlerisch, sondern auch wieder politisch für diese Stadt tragbar sei oder nicht. Ich sage dazu energisch nein und kann auf das Beispiel der Zürcher Festspiele verweisen, die einesteils mit Recht eine von Deutschland verbannte Oper wie Hindemiths »Mathis« aufführten, gleichzeitig aber den »Ring« in einer Bayreuther Besetzung mit Furtwängler bringen.«

Schließlich kam er nochmals in verschärftem Ton auf die damalige Auffassung der Schweizer Neutralität, diesmal unter Berufung auf die Mobilmachungsrede von Bundespräsident Philipp Etter vom 1. September 1939, zurück, wies den mehrfachen Vorwurf des Snobismus mit einiger Deutlichkeit zurück und verteidigte vehement seinen Einsatz für die zeitgenössische Musik, um am Ende seines Briefes nochmals die Besonderheiten demokratischer Mehrheitsentscheidungen zu erwähnen. Es entsprach seinem diplomatischen Geschick, Frieda Busch nicht darauf aufmerksam zu machen, dass ihr Mann als lebender Komponist in Winterthur bereits mit einer aufwendigen Uraufführung gewürdigt worden war.

Das nenne ich wahrhaft neutral in einem Sinne des erneut von unserm Bundespräsidenten in seiner Mobilisationsrede festgelegten Standpunktes: »Frieden und Freundschaft mit allen unsern Nachbarstaaten.« Frieden setzt Freundschaft geradezu voraus, Unfrieden oder Hass erzeugen Feindschaft und letztlich Krieg. Dieser neutrale Standpunkt wird gottlob

von unserem Musikkollegiums-Vorstand trotz allem einhellig hochgehalten und ihm entspringen unsere Entscheidungen und nicht etwa meiner »Verbohrtheit«, wie ich es leider aus Ihren Zeilen glaube, herauslesen zu müssen. Ich gehe im übrigen nicht so weit, die Luzerner Festwochen lediglich als »Snobismus« abzutun. Von dieser Begleiterscheinung sind derartige Veranstaltungen nun leider ja nie frei. Die Kritik an Maag, welche ich mich nicht gescheut habe zu zitieren, bestätigt lediglich meinen Einwand an zu viel Konzessionen an ein gewisses, offenbar eben doch in Luzern massgebendes, Publikum. Gerade auch darum habe ich mir das so unkonventionelle Programm von Bruno Walter mit der »Zweiten« Mahler ausgewählt. Meine Karten gab ich im übrigen auch schon deswegen zurück, weil ich durch Bekannte erfuhr, unter welch traurigen Umständen Walters Absage erfolgen musste. Schoeck hatte ich schon lange den Besuch seines Abends versprochen und zwar aus alter Freundschaft zu ihm und keineswegs etwa aus einer »Demonstration« heraus. Um auf das Wort Snobismus zurückzukommen, werfen Sie mir vor, dass mein Einstehen für neue Musik auch keinem andern Motiv entspringe. Diese Feststellung erstaunt mich wirklich sehr. Auch hier darf ich sagen, dass unsere Programme mit neuer Musik, auch wenn gelegentlich die Anregungen dafür von mir stammen, zum Mindesten Mehrheitsbeschlüsse unseres Vorstandes darstellen. Sicherlich habe ich, und mit mir meine Freunde, uns über den Wert des einen oder andern Werkes getäuscht. Solche Enttäuschungen haben uns aber nicht gehindert, uns auch weiter für die Lebenden einzusetzen, aber nicht wahllos, wie Sie meinen, nur weil es sich um »lebende« handelt.

Der Schlussabschnitt nimmt den irenischen Grundton des Anfangs unter Verweis auf »das nun so lange bestehende Freundschaftsverhältnis« wieder auf, aber es darf bezweifelt werden, dass die Empfängerin den Inhalten von Reinharts Antwort beige pflichtet hat.

Der Briefkontakt fand mit diesem Schreiben sein Ende, da die Emigration des Ehepaars Busch bevorstand und es während der Kriegszeit kaum eine Veranlassung zur gegenseitigen Kontaktaufnahme gegeben hat. Dass Briefe aus der Nachkriegszeit bis zu Reinharts Tod am 29. August 1951 in der erhaltenen Korrespondenz fehlen, ist nicht auf Gesinnungs- oder Meinungsunterschiede zurückzuführen, sondern wohl schlicht auf die Tatsache, dass nun Buschs sämtliche Konzerte in Europa von Walter Schulthess und dessen Konzertgesellschaft AG vereinbart oder sogar organisiert wurden. Darum bestand nicht einmal ein geschäftlicher Anlass zu direkten Briefen zwischen dem Winterthurer Mäzen und dem Ehepaar Busch.

VIII. Adolf Busch, ein Schweizer gewordener Deutscher

Wenn wir auch noch keine guten Schweizer sind,
so denken wir doch es zu werden und ebenso gute
Schweizer zu sein.⁴⁵⁹

Schon den Zeitgenossen galt Adolf Busch als Verkörperung des Deutschen. Besonders Ernst Isler, der langjährige Konzertberichterstatler der *Neuen Zürcher Zeitung*, griff immer wieder auf Formulierungen zurück wie »Inbegriff des deutschen Geigers«,⁴⁶⁰ »einer der Berufensten [...], deutsche Kunst zu verkünden«,⁴⁶¹ »Meistergeiger deutscher Kantilene«,⁴⁶² »der ganz große, urdeutsche Geiger«⁴⁶³ und »der beste und deutscheste Bach-Geiger«. ⁴⁶⁴ Noch Willi Schuh bezeichnete in seinem Nekrolog im Sommer 1952 Busch als »Prototyp eines deutschen Musikers« und beschloss seine Würdigung mit dem Satz: »Adolf Buschs Name wird als der des größten deutschen Geigers seiner Zeit weiterleben.«⁴⁶⁵ Über die Gründe für eine solche Einschätzung, über die Angemessenheit der Vergleiche mit anderen Geigern jener Zeit und über die politische Haltung derjenigen, die auf Buschs deutscher Herkunft pochten, kann man nur Vermutungen anstellen.

Fest steht indessen, dass auch Busch selbst sich sogar dann als Deutscher fühlte, als er sich bereits dazu entschlossen hatte, das Riehener Bürgerrecht zu erlangen. Davon zeugen auch zwei Stellen im Brief von Frieda Busch an Volkmar Andreae, in dem sie die Vorgänge der Einbürgerung schilderte. Zunächst geht es darin um die Aberkennung der deutschen Staatsbürger-

459 Brief von Frieda Busch an Volkmar Andreae vom 2. Januar 1935. CH-Zz, Mus NL 76: L 1036.

460 Ernst Isler, Konzerte, in: *NZZ* 150, Freitag, 10. Mai, 1929 Blatt 8, Abendausgabe, No. 897, [S. 1].

461 Ernst Isler, Abonnementskonzert, in: *NZZ* 152, Donnerstag, 5. März 1931, Blatt 2, Morgenausgabe, No. 404 [S. 1].

462 Ernst Isler, Konzerte, in: *NZZ* 153, Sonntag, 12. Februar 1932, Blatt 7, Zweite Sonntagsausgabe, No. 265 [S. 1].

463 Ernst Isler, Konzerte, in: *NZZ* 155, Sonntag, 22. April 1934, Blatt 7, Zweite Sonntagsausgabe, No. 711, [S. 1].

464 Ernst Isler, Konzerte, in: *NZZ* 160, Donnerstag, 5. Oktober 1939, Blatt 5, Abendausgabe, No. 1749, S. [1].

465 Willi Schuh, Adolf Busch †, in: *SMZ* 92, 1952, S. 337.



Adolf und Frieda Busch (fotografiert von Lotte Meitner-Graf)

schaft, wobei selbst die Briefschreiberin implizit das Klischee des besonderen Deutschtums ihres Mannes verwendet:

Ja es ist schwerer als alles, seine Heimat zu verlieren (Vaterland haben wir nie anerkannt, denn das ist Krupp, Schneider Creusot, Armstrong u. s. w.), sie irgendwo in der Ferne verschwinden zu sehen und keinerlei Beziehungen mehr fühlen zu Familie, ehemaligen Freunden und Bekannten, ja auf einmal das Volk in seiner Gesamtheit als völlig fremd, ebenso wie Zulu-kaffern oder Indianer zu empfinden. Obwohl es für Adolf eine Ehre bedeutet dass ihm der Pass verweigert wird, war es uns sehr schwer. Es war wie ein Peitschenhieb, gegen den man wehrlos ist. Adolf nicht mehr wert ein Deutscher zu sein? Hat es je einen Besseren gegeben und schweigt ein 60 Millionenvolk dazu? Lässt zu, dass Adolf mit dem scheusslichen Schmutz beworfen wird und sogar in ständiger Lebensgefahr schwebt. (Vor ein paar Wochen wurden wir von der Liga für Menschenrechte gewarnt.) All dies Schwere geht vorüber.⁴⁶⁶

Etwas weiter unten in demselben Schreiben kam Frieda Busch auf die Beziehung zur neuen Heimat zu sprechen:

Wir lieben die Schweiz, wir haben sie uns vor 8 Jahren als Heimat ausgesucht, wir haben unsre liebsten Freunde hier, aber wir waren doch Deutsche und wären es geblieben. Nun kam der Augenblick wo wir das Gesuch stellen mussten um nicht staaten- und rechtlos zu werden. Das Gesuch kam uns wie eine Unwahrhaftigkeit vor gegen die von uns so geliebte Schweiz. Es war ja ein Zwang unter dem wir handelten und kein freier Wille. Wir haben wochenlang überlegt und haben das Gesuch dann gestellt. Wenn wir auch noch keine guten Schweizer sind, so denken wir doch es zu werden und ebenso gute Schweizer zu sein wie wir Deutsche waren und noch sind. Ach es ist schwer darüber zu schreiben.

Trotz aller Zuversicht und Verbundenheit mit der neuen Heimat kommt hier doch der Grundzwiespalt der letztlich Entwurzelten zum Ausdruck, unter anderen Umständen Deutsche geblieben zu sein.

Buschs Entwurzelung wurde nur oberflächlich dadurch kaschiert, dass er auch nach 1933 seine Reisetätigkeit im In- und Ausland – außer in Deutsch-

466 Brief von Frieda Busch an Volkmar Andreae vom 2. Januar 1935. CH-Zz, Mus NL 76: L 1036 (Interpunktion geringfügig ergänzt).

land – aufrechterhielt. Die häufigen Ortswechsel während der Saison und die ausgedehnten Aufenthalte in Rückzugsgebieten zur Sommerzeit verhinderten aber die Ausbreitung eines tragfähigen Beziehungsnetzes im Exilland. So ist über die erwähnten Kontakte hinaus kaum etwas bekannt über tiefere Beziehungen zu Zürcher oder Winterthurer Bekannten. Kommentare aus Buschs Mund und Feder zu politischen oder gesellschaftlichen Vorgängen im Asylland sind nicht bekannt. Einerseits wird er sich als Ankömmling weise zurückgehalten haben, andererseits waren seine Gedanken wohl so stark auf die Verhältnisse in Deutschland ausgerichtet, dass eine dezidiert schweizerische Zeitgenossenschaft niemals zum Ausdruck kommen konnte.⁴⁶⁷

Dieses Schicksal teilten die Familien Busch und Serkin mit zahlreichen anderen Menschen, die in jenen Jahren, in welcher Richtung auch immer, aus ihrer Heimat vertrieben wurden. Für eine Betrachtung unter musikhistorischer Perspektive ist entscheidender, was dieser Schritt sowohl für das Aufnahmeland wie auch für die verlassene Heimat bedeutete. Glaubt man den Aussagen seiner zweiten Frau Hedwig, so hat Busch gut zur Schweiz gepasst, ihre Mentalität geschätzt und sie sich in manchen Dingen sogar zu eigen gemacht. Dass sich im amerikanischen Exil bei Busch und seiner Familie eine besondere »Sehnsucht nach der Schweiz« einstellte, ist vielfach bezeugt.⁴⁶⁸ Umgekehrt nahm die Schweizer Musikwelt Buschs Einbürgerung offensichtlich kaum zur Kenntnis. Bis zu seiner Ankunft in Basel (1927) berichtete die *Schweizerische Musikzeitung* regelmäßig von Buschs Konzerterfolgen und von Aufführungen seiner Werke im Ausland. Danach verlor er als hiesiger Künstler offenbar an Anziehungskraft, und die Hinweise auf sein internationales Wirken schwanden auf ein Minimum. Nach der Einbürgerung am 21. Februar 1935 und bis zu seinem Tod hätte er eigentlich Anrecht darauf gehabt, in derselben Zeitschrift regelmäßig unter der Rubrik »Schweizer im Ausland« genannt zu werden. Dies ist aber nur äußerst selten geschehen. Busch rückbli-

467 Hermann Hesse gab der Befindlichkeit eines »Papier-Schweizers« Ausdruck in seinem Brief an Heinrich Rothmund, Chef der Eidgenössischen Fremdenpolizei von 1919 bis 1955: »Ich [...] weiss zur Genüge, wie gern der geborene Schweizer dem Eingebürgerten auf die Schulter klopft und ihn fühlen lässt, dass man ihn nicht für voll nimmt. Ich habe aus demselben Grund mich in all diesen Jahrzehnten jeder leisen öffentlichen Äusserung zur Schweizer Politik enthalten. Dass jenes Anspielen auf die frühere Nationalität des Eingebürgerten auch im brieflichen Verkehr bei hohen Bundesbeamten Sitte ist, erfuhr ich erst durch Ihren Brief.« Brief von Hermann Hesse aus Montagnola an Heinrich Rothmund in Bern vom 26. August 1938. Hesse 1982, S. 99.

468 Beispielsweise lag Rudolf Serkin bei meinem Besuch in Guilford im Sommer 1988 sehr daran, die dortige Gegend mit dem Jura und der Umgebung Basels zu vergleichen und die Ähnlichkeit als Grund für die Niederlassung seiner Familie im »Green Mountain State« Vermont anzugeben.

ckend als Schweizer Musiker zu bezeichnen, bleibt trotz aller Aktivitäten und Erfolge hierzulande prekär.⁴⁶⁹ In Zeiten, in denen man auch in der Schweiz genauer auf die Staatszugehörigkeit der Komponisten achtete, wurden Herkunft und (Mutter-)Sprache stärker gewichtet als der durch Einbürgerung legitimierte Anspruch auf Teilhabe am einheimischen Musikgeschehen.⁴⁷⁰

Ästhetisch und kulturpolitisch liegen die Wurzeln für die unterschiedlichen Bewertungen Buschs in Deutschland und der Schweiz tiefer. Nicht nur als Interpret, sondern auch als Komponist hatte sich Busch zeitlebens unmissverständlich in die Tradition deutscher Komponisten von Bach über Mozart, Beethoven und Brahms bis Reger eingereiht. Vor allem sein Eintreten für die Musik Max Regers und die immer wieder konstatierte Nähe seiner eigenen Werke zu Regers Kompositionsweise stießen in der Schweiz mehrheitlich auf Ablehnung, in Deutschland aber auf klare Zustimmung; denn im nationalsozialistischen Deutschland war Reger eine besonders angesehene Leitfigur,⁴⁷¹ und gerade diejenigen Komponisten, die entweder selbst Regers Schüler gewesen waren oder sich stilistisch in dessen Nachfolge begaben, genossen dort ein hohes Ansehen, während ihre Musik in der Schweiz auf Vorbehalte stieß: Der Dirigent Hermann Abendroth, der 1938 anlässlich seiner Schweizer Tournee wegen seines Eintretens für den Komponisten Max Trapp

469 Auch die sich an »Schweizer im Ausland« wendende Zeitschrift *Schweizer Echo* verschweigt Buschs Namen unter den Komponisten in der »alemannische[n] Schweiz« aus der »heutige[n] Generation«, d. h. den in den Jahren 1891 bis 1912 Geborenen, neben Emil Frey, Walter Rehberg, Erhart Ermatinger, Joseph Gallus Scheel, Johann Baptist Hilber, Paul Burkhard, Hans Haug, Christoph Lertz, Hans Vogt, Othmar Schoeck, Ernst Kunz, Willy Burkhard, Conrad Beck, Albert Moeschinger, Walther Geiser, Luc Balmer, Robert Blum, Paul Müller, Rudolf Wittelsbach, Adolf Brunner, Robert Oboussier, Walter Lang, Walter Müller von Kulm, Huldreich Georg Früh, Richard Sturzenegger, Hans Schaeuble, Erich Schmid, Peter Mieg, Edward Staempfli, Hans Studer, Albert Jenny und Heinrich Sutermeister. *Schweizer Echo* 24, 1944, Nr. 2 (Februar), S. 11f. Hingegen verzeichnet das *Schweizer Lexikon* (Zürich: Encyclos, 1946, Band 2: Brjansk – Erfüllung, Sp. 217) »Busch, 1) Adolf« als »schweiz. Geiger u. Komponist dtsh. Abstammung«.

470 In seiner Vorschau zur bevorstehenden Saison der Allgemeinen Musikgesellschaft Basel rügte Hans Ehinger, »daß weder die schaffenden noch die reproduzierenden schweizerischen Musiker zu Wort kommen [...], so findet sich unter den etwa 40 ausgewählten Nummern auch nicht ein einziges einheimisches Stück. Und das in Zeiten, in denen es unsern Komponisten im ganzen Ausland so schwer als irgendwie möglich gemacht wird!«. Bei den »engagierten Solisten« unterschied er – wenngleich noch vor Buschs Einbürgerung – genau zwischen eigenen und fremden: Die »Fritz Hirt und Joseph Bopp gehören dem Orchester an, sie können als Widerlegung unserer Behauptung ebenso wenig gelten wie die Namen Adolf Busch und Edwin Fischer, die beide nur sehr bedingt, der eine seinem Wohnsitz, der andere seiner Geburtsstätte nach, als Schweizer bezeichnet werden können«. Hans Ehinger, Konzert-Berichte [...] Basel, in: *SMZ* 74, 1934, S. 685.

471 So nahm Hans Severus Ziegler die Max-Reger-Gesellschaft in seiner polemischen Schrift, *Entartete Musik. Eine Abrechnung* ausdrücklich in Schutz vor einem Kritiker, der sie als »eine Art musikalischer Aufwertungspartei der exproprierten Bürgerlichkeit« bezeichnet hatte. Ziegler [1938], S. 20.

in der *Schweizerischen Musikzeitung* scharf gerügt wurde,⁴⁷² war er im selben Jahr eines der Aushängeschilder bei den Reichsmusiktagen in Düsseldorf,⁴⁷³ und dem komponierenden Wunderkind Gottfried Müller, das seit seinem *Deutschen Heldenrequiem*, das er 1934 »in die Hände des Führers« gelegt hatte,⁴⁷⁴ als »große – und in dieser GröÙe auch einzige – Hoffnung des ›Dritten Reiches‹«⁴⁷⁵ galt, wurde in einer Schweizer Rezension seines *Konzerts für Orchester* op. 5 die Nähe zu Reger vorgehalten:

Das Studium dieses dreisätzigen »Konzerts« (Moderato – Adagio – Fuge) für großes Orchester erfüllt einen mit größtem Respekt vor dem Können des Komponisten, der auch über eine überaus wuchtige Ausdrucksweise verfügt. Sein Evangelium ist der Kontrapunkt, vor allem der doppelte. Besonders in der Fuge schimmert das Vorbild Reger so stark durch, daß beinahe eine Identität der Tonsprache eintritt. Doch ist der Epigone fast noch routinierter als der Meister, das Werk ist glänzend, mit aller kapellmeisterlichen Erfahrung instrumentiert.⁴⁷⁶

Die Verkünder einer nationalsozialistischen Musikpolitik führten unter dem ostinaten Hinweis auf jüdische⁴⁷⁷ Komponisten einen Feldzug gegen alles Modernistische,⁴⁷⁸ Intellektuelle, Atonale⁴⁷⁹ oder in ihrer Sprache kurz »Kultur bolschewistische« und proklamierten den Primat der Melodie,⁴⁸⁰ das Festhalten an herkömmlicher Tonalität,⁴⁸¹ allgemeine Gefühlshaftigkeit und Zu-

472 Hans Ehinger, Konzertberichte. Basel, in: *SMZ* 78, 1938, S. 68.

473 Dümling/Girth 1988, S. 110.

474 Prieberg 1982, S. 235. 1944 wurde Müllers sinfonisches Chorwerk *Führerworte* op. 7 auf Texte Adolf Hitlers in Dresden uraufgeführt. Prieberg 1982, S. 237–241.

475 Prieberg 1982, S. 234.

476 Karl Heinrich David, Besprechungen, in: *SMZ* 1939, S. 513.

477 »Jeder einigermaßen Klarenkende muß heute nachgerade wissen, daß das Judentum schon seit der Zeit Heinrich Heines und Ludwig Börnes als Ferment der Dekomposition und als Verspotter aller deutschen Tugenden und Charaktergrundwerte gewirkt und daß die raffinierteste Arbeit der Zerstörung des politischen Lebens ja gerade mit den Mitteln des Schrifttums, der Scheinwissenschaft, der Künste und der Presse geleistet worden ist.« Ziegler [1938], S. 5f.

478 »Die Faktoren, die der Herstellung der Einheit in der Mannigfaltigkeit dienen sind Tonalität, Rhythmus, Taktart, Zeitmaß, Motivbildung, Melodie, thematische Arbeit, Periodisierung usw. (sie alle bedeuten für die im Element der Zeit ablaufende Musik das Moment der Kausalität).« Ziegler [1938], S. 26.

479 »daß die Atonalität als Ergebnis der Zerstörung der Tonalität Entartung und Kulturbolschewismus bedeutet.« Ziegler [1938], S. 24.

480 »Die nicht-abendländischen Völker musizierten auch melodisch, aber eben nicht mehrstimmig. Mehrstimmig musizieren kann für den Abendländer nur heißen: die Freiheit der Linienmelodie anerkennen, in der Bindung der höheren Ordnung des uns naturoffenbarten Dreiklangs.« Ziegler [1938], S. 29.

481 »Die Nazi-Kunst ist nichts als Nachahmung, jedwede Erfindung hatte im Einklang mit der unterstellten

gänglichkeit durch »das Volk«, ⁴⁸² mithin die starke Verankerung in der deutschen Tradition ⁴⁸³ und Orientierung an den »großen Meistern der Vergangenheit«, ⁴⁸⁴ zu denen eben auch Max Reger gezählt wurde. Der Komponist Karl Hasse, einst Regers Schüler, verbat sich im Juli 1936 jegliche Vereinnahmung seines Vorbilds durch »die Fortschrittlichkeit der Kreise um Arnold Schönberg und anderer spekulativer Konstruktivisten«, die »die neue Zügellosigkeit und Willkür der Harmonik [...] ganz gern als Weiterentwicklung gerade von Regers Harmonik hingestellt« sehen wollten, und reklamierte ihn in typisch nationalsozialistischer Diktion als Leitfigur:

Dieser einfachste, klarste, stärkste Mensch und Künstler, der alle Unnatur hasste und Kraft aus dem gesunden Mutterboden des Volkstums zog, war doch gerade deshalb ein Mystiker, weil er aus unverbrauchten Tiefen sein Wesen speiste. Solche Mystik ist ahnungsvoll, aber sie ist ein Zeichen gesunder, unzerbrochener, gesicherter Bodenständigkeit und gehört untrennbar zum deutschen Menschen urtümlicher Art. ⁴⁸⁵

Wohl aus solchen Gründen wurden Buschs Werke im deutschen Schrifttum nicht als »entartet« gebrandmarkt und mit Aufführungsverbot belegt. ⁴⁸⁶ Unter ästhetischen Gesichtspunkten blieb er als Interpret, der zeit seines Lebens

Harmonie zu stehen, die der großen und flachen Formen und der gewohnten und fortdauernden Klänge.« Georges-Arthur Goldschmidt, Nazi-»Kultur«, Todeskultur, in: Huynh 2006, S. 26.

482 »Ein Ziel der nationalsozialistischen Kulturpolitik war die Lenkung der künstlerischen Arbeit gemäß dem Konzept der programmatischen Nähe von Künstler und Volk. Mithilfe der medialen, kulturellen und künstlerischen Kommunikation sollte die »arische Volksgemeinschaft« und ihre »deutsche Kultur« für den einzelnen Volksgenossen emotional erfahrbar werden. Dieser integrativen Funktion für alle im »arischen« Sinne »wertvollen« Menschen stand in der nationalsozialistisch beherrschten öffentlichen Kommunikation eine fortgesetzte Stigmatisierung gegenüber: Sie richtete sich gegen »nichtarische« oder auch so genannte »gemeinschaftsfremde« Menschen und behauptete deren »Minderwertigkeit«.« Wolfgang Ruppert, Nationalsozialistische Kulturpolitik, in: Huynh 2006, S. 91.

483 »Die NS-Kulturpolitik bezog sich auf Vorstellungen, die auf eine »Rekonstruktion« der – vermeintlich im Verfall befindlichen – »deutschen Kultur« zielten. Diese sollten einerseits durch eine verstärkte Aneignung und demonstrative Pflege von Traditionen vitalisiert und andererseits in den nationalsozialistischen Formen einer gemäßigten Moderne zu einer neuen Blüte geführt werden.« Wolfgang Ruppert, Nationalsozialistische Kulturpolitik, in: Huynh 2006, S. 87.

484 »Es handelt sich hier nicht um problematische aus der Musik ausgegrabene Werke, sondern vielmehr um die populärsten und beliebtesten zu allen Volksgenossen sprechenden Werke unserer großen Meister. Ich nenne Richard Strauß, Mozart, Liszt, Haydn, Pfitzner, Beethoven, Brahms, Hugo Wolf, Vollerthun, Händel, Schumann, Bach.« Oliver Rathkolb, Die »Wunderwaffe Musik« im NS-Regime, in: Huynh 2006, S. 141.

485 Wulf 1983, S. 255f.

486 Potter 2010, S. 540.

vor allem die klassischen Meisterwerke deutscher Komponisten aufführte, und als Komponist in der Tradition der herausragenden deutschsprachigen Exponenten der Musikgeschichte selbst in Deutschland so angesehen, dass zahlreiche Briefkorrespondenten nicht verstehen konnten, dass er die aktuellen Maßnahmen gegen Berufskollegen auf sich selbst bezog. So schrieb beispielsweise der Jenaer Universitätsmusikdirektor Rudolf Volkmann Mitte April 1933 unter Bezugnahme auf Hans Severus Ziegler, einen der Chefideologen nationalsozialistischer Musikanschauung:

Liebe Herr und Frau Busch! Ihre letzten Zeilen haben mich in tiefe Trauer versetzt. Kein Mensch, auch in Kassel und Leipzig, versteht Ihre Haltung. Ich habe mit unserm Staatskommissar Dr. Ziegler (Weimar) gesprochen. Von dem Namen Adolf Busch u. auch Serkin macht jede Propaganda halt. Wenn in Deutschland Säuberung in manchen Bezirken notwendig ist, so hat dies doch nichts mit Ihrer Kunst zu tun.. [...] Denn so gut wir nicht auf die Kunst eines Adolf Busch und Serkin auf die Dauer in Deutschland verzichten wollen, eben so wenig werden Sie Ihre zahlreichen u. echten Freunde in Deutschland aufgeben wollen.

Mit herzlichen Grüßen u. aufrichtiger Trauer über Ihr Fernbleiben.⁴⁸⁷

Die im deutschen Blätterwald öffentlich ausgetragenen Keifereien gegen Busch und seinen Kreis in den Jahren 1933 und 1934 betrafen nur die politische Seite seines Handelns. Man ist versucht zu sagen, dass jene Kampagnen gerade deshalb so heftig waren, weil die Exponenten des »neuen Deutschlands« sich davon so betroffen zeigten, dass eine ihrer führenden und allgemein höchst willkommenen Musikpersönlichkeiten, deren Werke der eigenen ästhetischen Ideologie weitestgehend entsprachen, ihnen ihre Mitarbeit versagte. Nur so ist einigermaßen verständlich, dass offenbar Hitler selbst noch im Herbst 1939 nicht nur Adolf Busch, sondern – noch erstaunlicher – auch dem jüdischen Pianisten Rudolf Serkin den Rückweg ins Reich ebnen wollte: In seinen biographischen Aufzeichnungen berichtete der unmittelbare Ohrenzeuge Otto Grüters unter dem Datum des 6. August 1939: »RS [Rudolf Serkin] berichtet von dem Angebot Hitlers an F [Fritz], Fd u. A. [Frieda und Adolf] sollten wieder mit Familien nach Deutschland kommen, RS eine Professur in

⁴⁸⁷ Zitiert nach Grüters o.J., S. 373. Siehe dazu die Ausschnitte aus Zieglers Schmähschrift, oben Anm. 477–480.

Wien übernehmen und überall in Deutschland frei konzertieren können.«⁴⁸⁸ Auch Buschs Reaktion auf dieses Angebot gab Grütters wieder: »Adolf hat geantwortet, er werde erst wieder in Deutschland spielen, wenn Hitler, Goering und Göbbels [sic] am Galgen hängen.«⁴⁸⁹ Möglicherweise hätte man dem Ehepaar Busch schon 1935 gerne die deutschen Pässe erneuert, in der Hoffnung, den »ganz große[n], urdeutsche[n] Geiger«⁴⁹⁰ dereinst wieder für die eigenen kulturpolitischen Belange einspannen zu können; denn verständliche Melodie, Verankerung in der Formenwelt und Ästhetik der deutschen Musik der Vergangenheit, Nähe zu den Heroen Bach, Mozart und Beethoven usw. hätten ihn als Komponisten – mehr noch als Hindemith und andere – dazu prädestiniert, denjenigen als Gegenargument zu dienen, die Deutschland nach 1933 lediglich als musikalisches Auswanderungsland betrachteten.⁴⁹¹

Nur eben: Dieser vielseitige Musiker, der so sehr als Aushängeschild für die Musikkultur des »neuen Deutschland« getaucht hätte, machte ebenso wenig mit wie sein Bruder, den die Nazi-Oberen noch fast hätten in Versuchung führen können.⁴⁹² Das war der Schmerz, den Buschs Schweizertum für die Organe der nationalsozialistischen Musikpolitik darstellte. Deswegen erwogen höchste Stellen offenbar schon bald, Busch über die Schweizer Grenze zu entführen. Dass selbst die Schweiz für seine neuen Riehener Bürger keine Sicherheit vor Eingriffen von außen garantieren konnte, ist aus heutiger Sicht kaum verständlich. Hätte sich Busch in Zürich, wo er so häufig und meistens äußerst erfolgreich auftrat, niedergelassen, wäre ihm vielleicht sein drittes Exil erspart geblieben. So aber blieben er und seine Brüder manchen Zürcher Zeitgenossen in Erinnerung als »urgesunde Menschen und Künstler in einer kranken Zeit.«⁴⁹³

488 Grütters o. J., S. 481. Potter zitiert andere Zeitgenossen, darunter Erika Mann und Sir Karl Popper, die von anderen Versuchen, Busch zurückzugewinnen, berichteten. Potter 2010, S. 545.

489 Grütters o. J., S. 481.

490 Siehe oben, S. 189 und Anm. 463.

491 Einzig die Verwendung des Saxophons im *Quintett für Saxophon und Streicher* op. 35 hätte allenfalls als anrühend gelten können.

492 Busch 1949, S. 208.

493 Dumont 1984, S. 20.

Anhang

Die Konzerte von Adolf Busch in Zürich und Winterthur⁴⁹⁴

- | | |
|----------------------|---|
| 25. Februar 1914 | Winterthur, Stadthausaal; Musikkollegium
7. Abonnementskonzert mit dem Stadtorchester Winterthur
Ltg.: Ernst Radecke
Mozart: Sinfonie g-Moll KV 550; Violinkonzert A-Dur KV 219; Bach:
»Präludium und Fuge« C-Dur aus BWV 1005; Haydn: Sinfonie G-Dur,
Hob. I: 88 (oder 92) |
| 20. Oktober 1914 | Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft
2. Abonnementskonzert mit dem Tonhalle-Orchester Zürich
Ltg.: Hermann Suter
Brahms: Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 73; Mozart: Violinkonzert A-Dur KV 219;
Bach: Sonate g-Moll BWV 1001; Wagner: Vorspiel zu »Die Meistersinger
von Nürnberg« WWV 96 |
| 1./2. November 1915 | Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft
3. Abonnementskonzert mit dem Tonhalle-Orchester Zürich
Ltg.: Volkmar Andreae
Schubert: Sinfonie Nr. 7 h-Moll D 759 »Unvollendete«; Beethoven:
Violinkonzert D-Dur op. 61; Bach: »Präludium und Fuge« C-Dur aus BWV
1005; Weber: Ouvertüre zu »Der Freischütz« op. 77 |
| 16./17. Oktober 1916 | Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft
2. Abonnementskonzert mit dem Tonhalle-Orchester Zürich
Ltg.: Volkmar Andreae
Reger: Präludium für Orgel e-Moll op. 59 Nr. 1; Violinkonzert A-Dur
op. 101; Drei Chöre aus op. 138; Chaconne g-Moll für Violine solo op. 117
Nr. 4; Romantische Suite op. 12 |

⁴⁹⁴ In dieser Aufstellung nicht enthalten sind Haus- und gelegentliche Altersheimkonzerte, siehe oben S. 165.

17. Dezember 1916 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Wohltätigkeits-Gesellschaft der Österreicher und Ungarn
Busch-Moissi-Abend
Bach: Sonate g-Moll BWV 1001; Goethe: Gott und die Bajadere, An den Mond, Prometheus, Mailied; Bach: Partita d-Moll BWV 1004; Goethe: Monolog. Faust in der Studierstube, Vanitas! Vanitatum vanitas!
18. September 1917 Zürich, Tonhalle, Kleiner Saal; Konzertdirektion Hüni
Sonatenkonzert mit Elly Ney
Reger: Sonate fis-Moll op. 84; Beethoven: Sonate A-Dur op. 47 »Kreutzer«;
Schubert: Rondeau brillant h-Moll op. 70, D 895
- 15./16. Oktober 1917 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft
2. Abonnementskonzert mit dem Tonhalle-Orchester Zürich
Ltg.: Volkmar Andreae
Haydn: Sinfonie G-Dur Hob. I: 92; Reger: Ballett-Suite op. 130;
Mendelssohn: Violinkonzert e-Moll op. 64; Bach: Sonate a-Moll BWV 1003; Mozart: Ouvertüre zu »Die Zauberflöte« KV 620
27. Februar 1918 Winterthur: Stadthausaal; Musikkollegium
7. Abonnementskonzert mit dem Stadtorchester Winterthur
Ltg.: Ernst Radecke
Brahms: Violinkonzert D-Dur op. 77 (Zugabe: Bach: Tempo di Borea aus der Partita h-Moll BWV 1002); Beethoven: Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 »Eroica«
15. Mai 1918 Zürich, Tonhalle, Kleiner Saal; Konzertdirektion Musikhaus Hüni
Sonatenkonzert mit Paul Otto Möckel »zugunsten deutscher Lungenkranker und des Hauses Clavadel«
Beethoven: Sonate G-Dur op. 96; Reger: Sonate c-Moll op. 139; Brahms: Sonate d-Moll op. 108
26. August 1918 Zürich, Tonhalle, Großer Saal
Wohltätigkeitskonzert zugunsten des Hilfsbundes für Deutsche Kriegerfürsorge in der Schweiz, des Deutschen Hilfsvereins Zürich und des Hilfskomitees für die Russland-Schweizer mit dem Tonhalle-Orchester Zürich
Ltg.: Willem van Hoogstraten (Brahms und Beethoven); Max Conrad Paul Ilg: Prolog (vorgetragen von Lina Laßmann, Stadttheater Zürich);
Schubert: Sinfonie Nr. 7 h-Moll D 759 »Unvollendete«; Brahms: Klavierkonzert Nr. 1 d-Moll op. 15; Beethoven: Violinkonzert D-Dur op. 61;
Wagner: Vorspiel zu »Die Meistersinger von Nürnberg« WWV 96
19. Februar 1919 Winterthur, Stadthausaal; Musikkollegium
5. Abonnementskonzert mit dem Stadtorchester Winterthur
Ltg.: Ernst Radecke
Bach: Violinkonzert E-Dur BWV 1042; Mozart: Sinfonie g-Moll KV 550;
Beethoven: Violinkonzert D-Dur op. 61; Ouvertüre zu »Egmont« op. 84

21. Februar 1919 Zürich, Tonhalle, Kleiner Saal; Konzertdirektion Musikhaus Hüni
Sonatenkonzert mit Paul Otto Möckel
Beethoven: Sonate c-Moll op. 30 Nr. 2; Mozart: Sonate A-Dur KV 526;
Schubert: Fantasie C-Dur op. 159, D 934
- 6./7. Oktober 1919 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft
1. Abonnements-Konzert mit dem Tonhalle-Orchester Zürich
Ltg.: Volkmar Andreae
Beethoven: Sinfonie Nr. 4 B-Dur op. 60; Brahms: Violinkonzert D-Dur
op. 77; Beethoven: Ouvertüre zu »Egmont« op. 84
8. Oktober 1919 Winterthur, Stadthausaal; Vorverkauf Musikhaus Ruckstuhl & Co.
Sonatenkonzert mit Paul Otto Möckel (Beethoven-Zyklus I)
Beethoven: Sonate D-Dur op. 12 Nr. 1; Sonate G-Dur op. 96; Sonate Es-Dur
op. 12 Nr. 3
15. Oktober 1919 Winterthur, Stadthausaal; Vorverkauf Musikhaus Ruckstuhl & Co.
Sonatenkonzert mit Paul Otto Möckel (Beethoven-Zyklus II)
Beethoven: Sonate c-Moll op. 30 Nr. 2; Sonate A-Dur op. 12 Nr. 2; Sonate
a-Moll op. 23; Sonate G-Dur op. 30 Nr. 3
17. Oktober 1919 Winterthur, Stadthausaal; Vorverkauf Musikhaus Ruckstuhl & Co.
Sonatenkonzert mit Paul Otto Möckel (Beethoven-Zyklus III)
Beethoven: Sonate A-Dur op. 30 Nr. 1; Sonate F-Dur op. 24; Sonate A-Dur
op. 47 »Kreutzer«
25. März 1920 Zürich, Konservatorium, Großer Saal; Vorverkauf bei Hug & Co., Kuoni
Sonatenkonzert mit Paul Otto Möckel (Beethoven-Zyklus I)
Beethoven: Sonate Nr. 1 D-Dur op. 12 Nr. 1; Sonate Nr. 10 G-Dur op. 96;
Sonate Nr. 3 Es-Dur op. 12 Nr. 3
26. März 1920 Zürich, Konservatorium, Großer Saal; Vorverkauf bei Hug & Co., Kuoni
Sonatenkonzert mit Paul Otto Möckel (Beethoven-Zyklus II)
Beethoven: Sonate Nr. 7 c-Moll op. 30 Nr. 2; Sonate Nr. 2 A-Dur op. 12 Nr. 2;
Sonate Nr. 4 a-Moll op. 23; Sonate Nr. 8 G-Dur op. 30 Nr. 3
28. März 1920 Zürich, Konservatorium, Großer Saal; Vorverkauf bei Hug & Co. und
Kuoni
Sonatenkonzert mit Paul Otto Möckel (Beethoven-Zyklus III)
Beethoven: Sonate Nr. 6 A-Dur op. 30 Nr. 1; Sonate Nr. 5 F-Dur op. 24;
Sonate Nr. 9 A-Dur op. 47 »Kreutzer«
- 18./19. Oktober 1920 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft,
2. Abonnementskonzert mit dem Tonhalle-Orchester Zürich
(Jubiläumskonzert 25 Jahre Tonhalle)
Ltg.: Volkmar Andreae
Beethoven: Ouvertüre zu »Die Weihe des Hauses« op. 114; Violinkonzert
D-Dur op. 61; Brahms: Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 68

9. März 1921 Zürich, Tonhalle, Kleiner Saal; Vorverkauf bei Hug & Co. und Kuoni
Quartettkonzert
Beethoven: Streichquartett a-Moll op. 132; Streichquartett cis-Moll op. 131
20. Oktober 1921 Zürich, Konservatorium, Großer Saal; Vorverkauf bei Hug & Co. und Kuoni
Quartettkonzert
Beethoven: Streichquartett F-Dur op. 135; Streichquartett A-Dur op. 18 Nr. 5; Streichquartett F-Dur op. 59 Nr. 1
22. Oktober 1921 Zürich, Konservatorium, Großer Saal; Vorverkauf bei Hug & Co. und Kuoni
Reger: Streichquartett d-Moll op. 74; Haydn: Streichquartett F-Dur op. 3 Nr. 5, Hob. III: 17; Dvořák: Streichquartett C-Dur op. 61
25. Januar 1922 Winterthur, Stadthausaal; Musikkollegium
7. Abonnementskonzert mit dem Stadtorchester Winterthur
Ltg.: Walther Reinhart
Mozart: Sinfonie (Ouvertüre im italienischen Stil) G-Dur KV 318; Violinkonzert B-Dur KV 207; Reger: Chaconne g-Moll op. 117 Nr. 4; Mozart-Variationen op. 132
- 30./31. Januar 1922 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft
8. Abonnementskonzert mit dem Tonhalle-Orchester Zürich
Ltg.: Volkmar Andreae
Huber: Sinfonie Nr. 8 F-Dur; Spohr: Violinkonzert Nr. 9 d-Moll op. 55 (nach neuer Zählung Nr. 13); Busoni: Violinkonzert D-Dur op. 35a; Huber: Sinfonische Einleitung zu »Der Simplicius«
3. November 1922 Zürich, Tonhalle, Kleiner Saal; Konzertdirektion Stamm
Quartettkonzert
Reger: Streichquartett A-Dur op. 54 Nr. 2; Mozart: Streichquartett F-Dur KV 590; Brahms: Streichquartett c-Moll op. 51 Nr. 1
10. November 1922 Zürich, Tonhalle, Kleiner Saal; Konzertdirektion Stamm
Quartettkonzert
Beethoven: Streichquartett a-Moll op. 132; Streichquartett cis-Moll op. 131
12. Januar 1923 Zürich, Tonhalle, Kleiner Saal; Konzertdirektion Stamm
Sonatenkonzert mit Rudolf Serkin
Busoni: Violinsonate Nr. 2 e-Moll op. 36a; Tartini: Sonate g-Moll B g5 »Teufelstriller«, Beethoven: Klaviersonate F-Dur op. 10 Nr. 2; Sonate G-Dur op. 30 Nr. 3 (Zugabe: Schubert: Rondeau brillant h-Moll op. 70, D 895)

24. Januar 1923 Winterthur, Stadthaussaal; Musikkollegium
7. Abonnementskonzert mit dem Stadtorchester Winterthur
Ltg.: Hermann Suter
Schumann: Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 97 »Rheinische«; Mendelssohn:
Violinkonzert e-Moll op. 64; Suter: Violinkonzert A-Dur op. 23; Weber:
Ouvertüre zu »Der Freischütz« op. 77
25. Januar 1923 Bach-Konzert im Fraumünster Zürich
Zürich, Fraumünster; Konzertdirektion M. Kantorowitz Zürich
Kirchenkonzert mit Frieda Dierolf (Alt) und Ernst Isler (Orgel)
Bach: Partita E-Dur 1006; »Präludium und Fuge« C-Dur aus BWV 1005;
Drei Alt-Arien: »In deine Hände befehl' ich meinen Geist« BWV 106 Nr. 3,
»Kreuz und Krone sind verbunden« BWV 12 Nr. 4, »Zum reinen Wasser er
mich weist« BWV 112 Nr. 2; Zwei Lieder: »Bist du bei mir« BWV 508, »Jesus,
unser Trost und Leben« BWV 475; Präludium und Fuge f-Moll BWV 534;
Fantasie über »Komm, heiliger Geist, Herre Gott« BWV 651
12. März 1923 Winterthur, Stadthaussaal; Konzertdirektion Ernst Stamm, Zürich
Sonatenkonzert mit Rudolf Serkin
Reger: Suite im alten Stil op. 93; Bach: Partita d-Moll BWV 1004;
Beethoven: Klaviersonate F-Dur op. 10 Nr. 2; Schubert: Rondeau brillant
h-Moll op. 70, D 895
14. April 1923 Winterthur, Stadthaussaal; Vorverkauf bei Hug & Co.
Quartettkonzert
Reger: Streichquartett d-Moll op. 74; Haydn: Streichquartett F-Dur op. 74
Nr. 2, Hob. III: 73; Beethoven: Streichquartett C-Dur op. 59 Nr. 3
17. Oktober 1923 Winterthur, Stadthaussaal; Musikkollegium
2. Abonnementskonzert mit dem Stadtorchester Winterthur
Ltg.: Hermann Scherchen
Brahms: Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 68; Beethoven: Violinkonzert D-Dur
op. 61; Rossini: Ouvertüre zu »La gazza ladra«
- 22./23. Oktober 1923 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft,
2. Abonnementskonzert mit dem Tonhalle-Orchester Zürich
Ltg.: Volkmar Andreae
Brahms: Serenade A-Dur op. 16; Bach: Violinkonzert a-Moll BWV 1041;
Suter: Violinkonzert A-Dur op. 23; Brahms: Akademische Festouvertüre
op. 80
10. Januar 1924 Zürich, Tonhalle, Kleiner Saal; Konzertdirektion Stamm
Sonatenkonzert mit Rudolf Serkin
Reger: Sonate e-Moll op. 122; Bach: Sonate C-Dur BWV 1005; Schubert:
Drei Impromptus G-Dur op. 90 Nr. 3, D 899, B-Dur op. 142 Nr. 3 und f-Moll
op. 142 Nr. 4, D 935, Nr. 3 und 4; Beethoven: Sonate Es-Dur op. 12 Nr. 3

27. März 1924 Zürich, Tonhalle, Kleiner Saal; Konzertdirektion Stamm
Quartettkonzert
Beethoven: Streichquartett f-Moll op. 95; Haydn: Streichquartett D-Dur op. 64 Nr. 5, Hob. III: 63; Dvořák: Streichquartett Es-Dur op. 51
- 6./7. Oktober 1924 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft
1. Abonnementskonzert mit dem Tonhalle-Orchester Zürich
Ltg.: Volkmar Andreae
Beethoven: Ouvertüre zu »Egmont« op. 84; Mozart: Violinkonzert G-Dur KV 216; Busch: Violinkonzert a-Moll op. 20; Strauß: »Also sprach Zarathustra« op. 30
28. Januar 1925 Zürich, Tonhalle, Kleiner Saal; Konzertdirektion Stamm
Sonatenkonzert mit Rudolf Serkin
Reger: Sonate fis-Moll op. 84; Mozart: Sonate A-Dur KV 526; Schubert: Fantasie C-Dur op. 159, D 934
13. Februar 1925 Zürich, Tonhalle, Kleiner Saal; Konzertdirektion Stamm
Sonatenkonzert mit Rudolf Serkin
Mozart: Sonate B-Dur KV 454; Bach: Sonate g-Moll BWV 1001; Reger: Telemann-Variationen op. 134; Beethoven: Sonate G-Dur op. 30 Nr. 3
15. April 1925 Zürich, Tonhalle, Kleiner Saal; Konzertdirektion Stamm
Trio-Konzert (Adolf Busch, Paul Grümmer, Rudolf Serkin)
Beethoven: Klaviertrio Es-Dur op. 70 Nr. 2; Mozart: Klaviertrio B-Dur KV 502; Reger: Klaviertrio e-Moll op. 102
16. April 1925 Zürich, Tonhalle, Kleiner Saal; Konzertdirektion Stamm
Trio-Konzert (Adolf Busch, Paul Grümmer, Rudolf Serkin)
Busch: Klaviertrio a-Moll op. 15; Beethoven: Variationen über »Ich bin der Schneider Kakadu« op. 121a; Schubert: Klaviertrio Es-Dur op. 100, D 929
20. Januar 1927 Luzern, Unionssaal; Allgemeine Musikgesellschaft Luzern
3. Abonnementskonzert (vereinigte Luzerner und Winterthurer Orchester)
Ltg.: Richard de Boer
Beethoven: Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 op. 72a; Violinkonzert D-Dur op. 61; Romanze F-Dur op. 50; Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 »Eroica«
26. Januar 1927 Winterthur, Stadthausaal; Musikkollegium
7. Abonnementskonzert mit dem Stadtorchester Winterthur (Ersatz für das Konzert vom 27.1. 1926)
Ltg.: Hermann Scherchen (Karl Matthaei, Cembalo; Werner Burren, Flöte)
A. Scarlatti: Sonate für Flöte, Streicher und B. c. (Bearbeitung von G. Tebaldini); Bach: Violinkonzert g-Moll nach BWV 1056 (Bearbeitung von Adolf Busch und Hugo Grüters); Mozart: Violinkonzert D-Dur KV 218; Reger: Symphonischer Prolog zu einer Tragödie op. 108

31. Januar/1. Februar 1927 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft
8. Abonnementskonzert mit dem Tonhalle-Orchester Zürich
Ltg.: Volkmar Andreae
Bruckner: Sinfonie Nr. 6 A-Dur; Brahms: Violinkonzert D-Dur op. 77;
Beethoven: Leonoren-Ouvertüre Nr. 2 op. 72a
9. April 1927 Zürich, Konservatorium, Großer Saal; Karten bei Hug & Co.
Quartettkonzert
Beethoven: Streichquartett c-Moll op. 18 Nr. 4; Streichquartett Es-Dur
op. 127; Streichquartett C-Dur op. 59 Nr. 3
27. April 1927 Zürich, Tonhalle, Kleiner Saal; Karten bei Hug und Kuoni
Sonatenkonzert mit Rudolf Serkin
Beethoven: Sonate c-Moll op. 30 Nr. 2; Sonate G-Dur op. 96; Sonate A-Dur
op. 47 »Kreutzer«
19. Oktober 1927 Zürich, Konservatorium, Großer Saal; Karten bei Hug & Co. und Kuoni
Sonatenkonzert mit Rudolf Serkin
Reger: Sonate C-Dur op. 72; Mozart: Sonate F-Dur KV 377; Dvořák: Vier
Romantische Stücke op. 73 (recte 75); Schubert: Rondo brillant h-Moll
op. 70, D 895
11. Januar 1928 Winterthur, Stadthausaal; Musikkollegium
7. Abonnementskonzert mit dem Stadtorchester Winterthur
Ltg.: Hermann Scherchen
Händel: Ouvertüre zu »Agrippina« HWV 6; Reger: Violinkonzert A-Dur
op. 101; Strauß: »Don Juan« op. 20
- 16./17. Januar 1928 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft,
7. Abonnementskonzert mit dem Tonhalle-Orchester Zürich
Ltg.: Volkmar Andreae
Bruckner: Sinfonie Nr. 4 Es-Dur; Beethoven: Violinkonzert D-Dur op. 61
25. April 1928 Zürich, Tonhalle, Kleiner Saal; Karten bei Hug & Co. und Kuoni
Quartettkonzert
Beethoven: Streichquartett f-Moll op. 95; Busch: Fünf Präludien und
Fugen für Streichquartett op. 36; Schubert: Streichquartett G-Dur op. 161,
D 887
10. Mai 1928 Zürich, Tonhalle, Kleiner Saal; Karten bei Hug & Co. und Kuoni
Quartettkonzert mit Rudolf Serkin
Busch: Klavierquintett c-Moll op. 35; Mozart: Klavierquartett g-Moll KV
478; Dvořák: Klavierquintett A-Dur op. 81
- 15./16. Oktober 1928 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft
2. Abonnementskonzert mit dem Tonhalle-Orchester Zürich
Ltg.: Volkmar Andreae
Johann Christian Bach: Langsamer Satz aus der Sinfonie B-Dur; Bach:
Doppelkonzert d-Moll BWV 1043 (mit Alphonse Brun); Berlioz: Scherzo
»Fee Mab« aus »Roméo et Juliette«; Dvořák: Violinkonzert a-Moll op. 53

18. Januar 1929 Zürich, Konservatorium, Großer Saal; Karten bei Hug & Co. und Kuoni
 Quartettkonzert mit Rudolf Serkin
 Schumann: Klavierquartett Es-Dur op. 47; Mozart: Klavierquartett g-Moll KV 478; Brahms: Klavierquartett A-Dur op. 26
5. März 1929 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft
 1. Populäres Konzert mit dem Tonhalle-Orchester Zürich
 Ltg.: Volkmar Andreae
 Bach: Brandenburgisches Konzert Nr. 2 F-Dur BWV 1047 (Francis Bodet, Trompete; Jean Nada, Flöte; Marcel Saillet, Oboe; Adolf Busch, Violine; Willem de Boer, Klavier); Schumann: Fantasie a-Moll/C-Dur op. 131; Brahms: Violinkonzert D-Dur op. 77
19. März 1929 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft
 2. Populäres Konzert mit dem Tonhalle-Orchester Zürich
 Ltg.: Volkmar Andreae
 Bach: Violinkonzert E-Dur BWV 1042; Viotti: Violinkonzert Nr. 22 a-Moll; Mendelssohn: Notturmo und Scherzo aus der Schauspielmusik zu »Ein Sommernachtstraum« op. 61 Nr. 7 und 1; Busoni: Violinkonzert D-Dur op. 35a
2. April 1929 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft
 3. Populäres Konzert mit dem Tonhalle-Orchester Zürich
 Ltg.: Volkmar Andreae
 Bach: Ouvertüre h-Moll BWV 1067; Kreutzer: Violinkonzert d-Moll (Nr. 19); Mozart: Violinkonzert D-Dur KV 218; Mendelssohn: Violinkonzert e-Moll op. 64
7. Mai 1929 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft
 4. Populäres Konzert mit dem Tonhalle-Orchester Zürich
 Ltg.: Volkmar Andreae
 Bach: Brandenburgisches Konzert Nr. 5 D-Dur BWV 1050 (Walter Frey, Klavier; Jean Nada, Flöte); Mozart: Zwölf Tänze KV 568; Beethoven: Violinkonzert D-Dur op. 61
14. Mai 1929 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft
 5. Populäres Konzert mit dem Tonhalle-Orchester Zürich
 Ltg.: Volkmar Andreae
 Bach: Brandenburgisches Konzert Nr. 1 F-Dur BWV 1046; Reger: Violinkonzert A-Dur op. 101
5. Oktober 1929 Zürich, Konservatorium, Großer Saal; Karten bei Hug & Co. und Kuoni
 Quartettkonzert
 Haydn: Streichquartett F-Dur op. 74 Nr. 2, Hob. III: 73; Mozart: Streichquartett d-Moll KV 421; Beethoven: Streichquartett e-Moll op. 59 Nr. 2

13. Dezember 1929 Zürich, Tonhalle, Kleiner Saal; Konzertgesellschaft AG, 4. Meisterabend
Sonatenkonzert mit Walter Lang
Vitali: Ciacona g-Moll; Bach: Sonate G-Dur BWV 1021; Partita E-Dur BWV 1006; Vivaldi: Suite A-Dur (Sonate op. 2 Nr. 2, RV 31, bearb. von Adolf Busch*) Geminiani: Siciliano (aus op. 4 Nr. 9, bearb. von Adolf Busch*); Mestrino: Presto (bearb. von Adolf Busch*); Dvořák: Allegro appassionato (aus den Romantischen Stücken) op. 75 Nr. 3 und Zwei Slawische Weisen (Slawische Tänze aus op. 46, B 78*); de Falla: Spanischer Tanz Nr. 1 aus *La vida breve* (bearb. von Fritz Kreisler)⁴⁹⁵
4. April 1930 Zürich, Tonhalle, Kleiner Saal, Karten bei Hug & Co. und Kuoni
Triokonzert (Adolf Busch, Hermann Busch, Rudolf Serkin)
Beethoven: Klaviertrio D-Dur op. 70 Nr. 1; Mozart: Klaviertrio B-Dur KV 502; Schubert: Klaviertrio Es-Dur op. 100, D 929
- 6./7. Oktober 1930 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft
1. Abonnementskonzert mit dem Tonhalle-Orchester Zürich
Ltg.: Volkmar Andreae
Bach: Brandenburgisches Konzert Nr. 5 D-Dur BWV 1050 (Rudolf Serkin, Klavier; Jean Nada, Flöte; Adolf Busch, Violine); Beethoven: Tripelkonzert C-Dur op. 56 (Rudolf Serkin, Klavier; Adolf Busch, Violine; Hermann Busch, Violoncello); Beethoven: Sinfonie Nr. 7 A-Dur op. 92
- 20./21. Oktober 1930 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft
2. Abonnementskonzert mit dem Tonhalle-Orchester Zürich
Ltg.: Volkmar Andreae
Haydn: Sinfonie D-Dur Hob. I: 93; Carl Philipp Emanuel Bach: Violoncellokonzert a-Moll Wq 170/H 432 (Emanuel Feuermann, Violoncello); Busch: Konzert für großes Orchester op. 43; Schulthess: Sinfonische Variationen für Violoncello und Orchester op. 14 (Emanuel Feuermann, Violoncello; Walter Lang, Klavier); Berlioz: Ouvertüre »Benvenuto Cellini«
15. November 1930 Zürich, Konservatorium, Großer Saal; Konzertgesellschaft AG
Quartettkonzert (Beethoven-Zyklus I)
Beethoven: Große Fuge B-Dur op. 133; Streichquartett G-Dur op. 18 Nr. 2; Streichquartett e-Moll op. 59 Nr. 2
22. November 1930 Zürich, Konservatorium, Großer Saal; Konzertgesellschaft AG
Quartettkonzert (Beethoven-Zyklus II)
Beethoven: Streichquartett Es-Dur op. 74; Streichquartett D-Dur op. 18 Nr. 3; Streichquartett B-Dur op. 130
26. November 1930 Zürich, Konservatorium, Großer Saal; Konzertgesellschaft AG
Quartettkonzert (Beethoven-Zyklus III)
Beethoven: Streichquartett c-Moll op. 18 Nr. 4; Streichquartett a-Moll op. 132; Streichquartett F-Dur op. 18 Nr. 1

495 Angaben ergänzt anhand Potter 2010, S. 941–948 passim.

19. Januar 1931 Zürich, Konservatorium, Großer Saal; Konzertgesellschaft AG
Quartettkonzert (Beethoven-Zyklus IV)
Beethoven: Streichquartett cis-Moll op. 131; Streichquartett F-Dur op. 59 Nr. 1
2. Februar 1931 Zürich, Konservatorium, Großer Saal; Konzertgesellschaft AG
Quartettkonzert (Beethoven-Zyklus V)
Beethoven: Streichquartett f-Moll op. 95; Streichquartett B-Dur op. 18 Nr. 6; Streichquartett Es-Dur op. 127
25. Februar 1931 Zürich, Konservatorium, Großer Saal; Konzertgesellschaft AG
Quartettkonzert (Beethoven-Zyklus VI)
Beethoven: Streichquartett A-Dur op. 18 Nr. 5; Streichquartett F-Dur op. 135; Streichquartett C-Dur op. 59 Nr. 3
- 2./3. März 1931 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft
10. Abonnementskonzert mit dem Tonhalle-Orchester Zürich
Ltg.: Volkmar Andreae
Wagner: Vorspiel zu »Die Meistersinger« WWV 96; Beethoven: Violinkonzert D-Dur op. 61; Brahms: Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 68
- 27./28. April 1931 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft
12. Abonnementskonzert mit dem Tonhalle-Orchester Zürich
(Mitwirkung beim Tonhallekonzert zum 25jährigen Jubiläum von Volkmar Andreae)
Ltg.: Volkmar Andreae
Berlioz: Ouvertüre zu »King Lear«; Andreae: Liederzyklus »Li-tai-pe« op. 37 (Julius Patzak, Tenor); Bruckner: Sinfonie Nr. 8 c-Moll WAB 108
29. April 1931 Zürich, Tonhalle, Kleiner Saal; Konzertgesellschaft AG, 8. Meisterabend
Sonatenkonzert mit Rudolf Serkin
Bach: Sonate G-Dur BWV 1019 (2. Fassung); Brahms: Sonate d-Moll op. 108; Schubert: Fantasie C-Dur op. 159, D 934
- 5./6. Oktober 1931 Konzerte in Zürich
Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft
1. Abonnementskonzert mit dem Tonhalle-Orchester Zürich
Ltg.: Volkmar Andreae
Gluck: Chaconne aus »Orfeo«; Bach: Violinkonzert a-Moll BWV 1041; Suter: Violinkonzert A-Dur op. 23; Brahms: Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 73
7. Oktober 1931 Winterthur, Stadthausaal; Musikkollegium
1. Abonnementskonzert mit dem Stadtorchester Winterthur
Ltg.: Hermann Scherchen
Beethoven: Ouvertüre zu »Coriolan« op. 62; Violinkonzert D-Dur op. 61; Sinfonie Nr. 4 B-Dur op. 60

4. März 1932 Zürich, Fraumünster; Konzertgesellschaft AG
Quartettkonzert
Mozart: Adagio und Fuge c-Moll KV 546; Schubert: Streichquartett a-Moll op. 29, D 804 »Rosamunde«; Brahms: Streichquartett c-Moll op. 51 Nr. 1
2. Mai 1932 Zürich, Tonhalle, Kleiner Saal; Konzertgesellschaft AG
Sonatenkonzert mit Rudolf Serkin (Beethoven-Zyklus I)
Beethoven: Sonate D-Dur op. 12 Nr. 1; Sonate G-Dur op. 96; Sonate Es-Dur op. 12 Nr. 3
11. Mai 1932 Zürich, Tonhalle, Kleiner Saal; Konzertgesellschaft
Sonatenkonzert mit Rudolf Serkin (Beethoven Zyklus II)
Beethoven: Sonate F-Dur op. 24; Sonate a-Moll op. 23; Sonate A-Dur op. 30 Nr. 1; Sonate G-Dur op. 30 Nr. 3
18. Mai 1932 Zürich, Tonhalle, Kleiner Saal; Konzertgesellschaft AG
Sonatenkonzert mit Rudolf Serkin (Beethoven-Zyklus III)
Beethoven: Sonate c-Moll op. 30 Nr. 2; Sonate A-Dur op. 12 Nr. 2; Sonate A-Dur op. 47 »Kreutzer«
14. Oktober 1932 Zürich, Tonhalle, Kleiner Saal; Konzertgesellschaft AG
Sonatenkonzert mit Rudolf Serkin
Brahms: Sonate G-Dur op. 78; Sonate A-Dur op. 100; Sonate d-Moll op. 108
8. Februar 1933 Winterthur, Stadthausaal; Musikkollegium
9. Abonnementskonzert mit dem Stadtorchester Winterthur
Ltg.: Hermann Scherchen
Kurt Heifer: Händel-Suite (1927); Bach: Violinkonzert E-Dur BWV 1042; Sonate g-Moll BWV 1001; Busch: Introduction und Chaconne op. 47 (UA)
9. Februar 1933 Zürich, Tonhalle, Kleiner Saal; Konzertgesellschaft AG
Quartettkonzert
Reger: Streichquartett fis-Moll, op. 121; Beethoven: Serenade für Streichtrio D-Dur op. 8; Haydn: Streichquartett d-Moll op. 76 Nr. 2, Hob. III: 76
- 20./21. Februar 1933 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft
10. Abonnementskonzert mit dem Tonhalle-Orchester Zürich
Ltg.: Volkmar Andreae
Mozart: Violinkonzert A-Dur KV 219; Bach: Partita d-Moll BWV 1004; Busch: Capriccio für kleines Orchester op. 46; Schubert: Sinfonie Nr. 5 B-Dur, D 485; Beethoven: Ouvertüre zu »Egmont« op. 84
22. Februar 1933 Winterthur, Kirchgemeindehausaal; Musikkollegium
Quartettkonzert (10. Abonnementskonzert)
Beethoven: Streichquartett Es-Dur op. 74; Streichquartett A-Dur op. 18 Nr. 5; Streichquartett F-Dur op. 18 Nr. 1

21. März 1933 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft
Populäres Konzert mit dem Tonhalle-Orchester Zürich (Brahms-Zyklus I)
Ltg.: Volkmar Andreae
Brahms: Tragische Ouvertüre op. 81; Doppelkonzert a-Moll op. 102
(Hermann Busch, Violoncello); Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 73
- 2./3. Oktober 1933 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft
1. Abonnementskonzert mit dem Tonhalle-Orchester Zürich
Ltg.: Volkmar Andreae
Schoeck: Präludium für Orchester op. 48; Reger: Violinkonzert A-Dur
op. 101; Beethoven: Sinfonie Nr. 4 B-Dur op. 60
25. März 1934 Zürich, Fraumünster; Konzertgesellschaft AG
Quartettkonzert
Haydn: Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze op. 51, Hob.
III: 50–56
19. April 1934 Zürich, Tonhalle Großer Saal; Konzertgesellschaft AG, 5. Meisterabend
Sonatenkonzert mit Rudolf Serkin
Mozart: Sonate Es-Dur KV 380; Beethoven: Sonate a-Moll op. 23; Reger:
Sonate c-Moll op. 139; Schubert: Rondo brillant h-Moll op. 70, D 895
- 1./2. Oktober 1934 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft,
1. Abonnementskonzert mit dem Tonhalle-Orchester Zürich
Ltg.: Volkmar Andreae
Beethoven: Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 op. 72a; Violinkonzert D-Dur op. 61;
Sinfonie Nr. 6 F-Dur op. 68 »Pastorale«
3. Oktober 1934 Winterthur, Stadthausaal; Musikkollegium
1. Abonnementskonzert mit dem Stadtorchester Winterthur
Ltg.: Hermann Scherchen
Bach: Ouvertüre D-Dur BWV 1068; Brahms: Violinkonzert D-Dur op. 77;
Beethoven: Sinfonie Nr. 7 A-Dur op. 92
20. Februar 1935 Zürich, Tonhalle, Kleiner Saal; Konzertgesellschaft AG, 4. Meisterabend
Quartettkonzert
Haydn: Streichquartett op. 54 Nr. 2, Hob. III: 57; Mozart: Streichquartett
A-Dur KV 464; Beethoven: Streichquartett C-Dur op. 59 Nr. 3
26. Juni 1935 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft, Bachfest,
Kammermusik-Abend mit dem Tonhalle-Orchester Zürich
Ltg.: Volkmar Andreae
Bach: Brandenburgisches Konzert Nr. 1 F-Dur BWV 1046; Violinkonzert
E-Dur BWV 1042; Partita d-Moll BWV 1004; Ouvertüre D-Dur BWV 1068
2. November 1935 Winterthur, Stadthausaal; Musikkollegium
Sonatenkonzert mit Rudolf Serkin
Bach: Sonate h-Moll BWV 1014; Mozart: Sonate G-Dur KV 301; Schumann:
Sonate a-Moll op. 105; Beethoven: Sonate c-Moll op. 30 Nr. 2

- 27./28. Januar 1936 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft
8. Abonnementskonzert mit dem Tonhalle-Orchester Zürich
Ltg.: Volkmar Andreae
Schumann: Sinfonie Nr. 1 B-Dur op. 38; Andreae: Violinkonzert f-Moll
op. 40 (UA); Beethoven: Romanze F-Dur op. 50; Mozart: Rondo C-Dur KV
373; Weber: Ouvertüre zu »Der Freischütz« op. 77
13. Februar 1936 Zürich Tonhalle; Tonhalle-Gesellschaft, 7. Kammermusik-
Quartettkonzert
Haydn: Streichquartett C-Dur op. 54 Nr. 2, Hob. III: 57; Beethoven:
Streichquartett F-Dur op. 135; Brahms: Streichquartett a-Moll op. 51 Nr. 2
12. November 1936 Zürich, Tonhalle, Kleiner Saal; Konzertgesellschaft AG, 3. Meisterabend
Sonatenkonzert mit Rudolf Serkin
Reger: Sonate fis-Moll op. 84; Mozart: Sonate Es-Dur KV 481; Beethoven:
Sonate A-Dur op. 47 »Kreutzer«
26. November 1936 Zürich, Tonhalle, Kleiner Saal; Tonhalle-Gesellschaft, 5. Kammermusik-
Quartettkonzert
Mozart: Streichquartett F-Dur KV 590; Busch: Neun Stücke für
Streichquartett op. 45; Schubert: Streichquartett G-Dur op. 161, D 887
- 7./8. Dezember 1936 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft,
5. Abonnementskonzert mit dem Tonhalle-Orchester Zürich
Ltg.: Volkmar Andreae
Schubert: Sinfonie Nr. 2 B-Dur D 125; Brahms: Doppelkonzert a-Moll
op. 102; Beethoven: Romanze G-Dur op. 40; Mozart: Rondo concertante
B-Dur KV 269/261a; Weber: Ouvertüre zu »Euryanthe« op. 81
9. Dezember 1936 Winterthur, Stadthausaal; Musikkollegium
5. Abonnementskonzert mit dem Stadtorchester Winterthur
Ltg.: Hermann Scherchen
Reger: Romantische Suite op. 125; Mendelssohn: Violinkonzert e-Moll
op. 64; Beethoven: Romanze F-Dur op. 50; Mozart: Rondo concertante
B-Dur KV 269/261a; Berlioz: Zwei Stücke aus »Roméo et Juliette«: »Scène
d'amour« und Scherzo »La Reine Mab«
11. Februar 1937 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft, 7. Kammermusik-
Quartettkonzert
Beethoven: Streichquartett c-Moll op. 18 Nr. 4; Streichquartett a-Moll
op. 132; Streichquartett C-Dur op. 59 Nr. 3
21. Oktober 1937 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft 1. Kammermusik-
Quartettkonzert (Beethoven Zyklus I)
Beethoven: Große Fuge B-Dur op. 133; Streichquartett G-Dur op. 18 Nr. 2;
Streichquartett e-Moll op. 59 Nr. 2

26. Oktober 1937 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft
Extrakonzert mit dem Tonhalle-Orchester Zürich und dem
Schweizerischen Radio-Orchester Zürich
Ltg.: Volkmar Andreae
Brahms: Sinfonie Nr. 4 e-Moll op. 98; Beethoven: Violinkonzert D-Dur
op. 61; Wagner: Vorspiel zu »Die Meistersinger« WWV 96
29. Oktober 1937 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft 2. Kammermusik-
Quartettkonzert (Beethoven Zyklus II)
Beethoven: Streichquartett Es-Dur op. 74; Streichquartett B-Dur op. 18
Nr. 3; Streichquartett B-Dur op. 130
8. November 1937 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft, 3. Kammermusik-
Quartettkonzert (Beethoven-Zyklus III)
Beethoven: Streichquartett c-Moll op. 18 Nr. 4; Streichquartett a-Moll
op. 132; Streichquartett F-Dur op. 18 Nr. 1
17. März 1938 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft, 6. Kammermusik-
Konzert
Quartettkonzert (Beethoven-Zyklus IV)
Beethoven: Streichquartett cis-Moll op. 131; Streichquartett F-Dur op. 59
Nr. 1
31. März 1938 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft, 7. Kammermusik-
Quartettkonzert (Beethoven-Zyklus V)
Beethoven: Streichquartett f-Moll op. 95; Streichquartett B-Dur op. 18
Nr. 6; Streichquartett Es-Dur op. 127
28. April 1938 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft, 8. Kammermusik-
Quartettkonzert (Beethoven-Zyklus VI)
Beethoven: Streichquartett A-Dur op. 18 Nr. 5; Streichquartett F-Dur
op. 135; Streichquartett C-Dur op. 59 Nr. 3
26. September 1938 Zürich, Stadttheater; Konzertgesellschaft AG
Wohltätigkeitskonzert zugunsten der Institutionen:
Auslandsschweizerkinder Pro Juventute; Schweizer Hilfswerk für
Emigrantenkinder; Basler Hilfsstelle für Flüchtlinge
Quartettkonzert mit Vladimir Horowitz (Klavier), Fritz Reitz
(Violoncello), Paul Doktor (Viola)
Mendelssohn: Streichquintett A-Dur op. 18; Schubert: Streichquintett
C-Dur op. 163, D 956; dazwischen: Chopin: Polonaise-Fantaisie As-Dur
op. 61; Barcarolle Fis-Dur op. 60; Walzer (nicht genannt) und Etüden cis-
Moll op. 25 Nr. 4, Ges-Dur op. 10 Nr. 5 und Ges-Dur op. 25 Nr. 9
18. Oktober 1938 Zürich, Stadttheater; Tonhalle-Gesellschaft
2. Abonnementskonzert mit dem Tonhalle-Orchester Zürich
Ltg.: Volkmar Andreae
Cherubini: Ouvertüre zu »Anacreon«; Reger: Violinkonzert A-Dur op. 101;
Beethoven: Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 36

26. Oktober 1938 Winterthur, Stadthausaal; Musikkollegium
2. Abonnementskonzert mit dem Stadtorchester Winterthur
Ltg.: Hermann Scherchen
Reger: Sinfonietta A-Dur op. 90 (Joachim Röntgen, Violine); Mozart:
Violinkonzert A-Dur KV 219; Bach: Partita E-Dur BWV 1006
2. November 1938 Winterthur, Stadthausaal; Musikkollegium, Kammermusikabend
Quartettkonzert
Brahms: Streichquartett c-Moll op. 51 Nr. 1; Reger: Streichquartett A-Dur
op. 54 Nr. 2; Mendelssohn: Streichquartett D-Dur op. 44 Nr. 1
19. Dezember 1938 Zürich, Konservatorium, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft,
4. Kammermusik-Quartettkonzert
Haydn: Streichquartett d-Moll op. 76 Nr. 2, Hob. III: 76; Schumann:
Streichquartett a-Moll op. 41 Nr. 1; Verdi: Streichquartett e-Moll
27. September 1938 Winterthur, Stadtkirche; Musikkollegium, Bach-Abend
Kirchenkonzert mit Karl Matthaei (Orgel)
Bach: Sonate e-Moll BWV 1023; Sonate g-Moll BWV 1001; Präludium und
Fuge h-Moll BWV 544; Präludium, Andante und Fuge G-Dur BWV 541[sic];
vier Orgelchoräle
3. Oktober 1939 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft
1. Abonnementskonzert mit dem Tonhalle-Orchester Zürich
Ltg.: Volkmar Andreae
Händel: Orgelkonzert F-Dur op. 4 Nr. 4 HWV 292 (Heinrich Funk, Orgel);
Mozart: Violinkonzert G-Dur KV 216; Bach: Partita d-Moll BWV 1004;
Beethoven: Sinfonie Nr. 5 c-Moll op. 67
20. Oktober 1939 (statt 2. November) Zürich, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft,
1. Kammermusik-Quartettkonzert
Beethoven: Streichquartett cis-Moll op. 131; Streichquartett F-Dur
op. 59 Nr. 1
14. Mai 1947 Zürich, Tonhalle, Kleiner Saal; Konzertgesellschaft AG in Verbindung
mit der Theater- und Tournée-Genossenschaft
Quartettkonzert
Brahms: Streichquartett a-Moll op. 51 Nr. 2; Beethoven: Streichquartett
F-Dur op. 135; Schubert: Streichquartett d-Moll D 810 »Der Tod und das
Mädchen«
28. Mai 1947 Zürich, Tonhalle, Kleiner Saal; Konzertgesellschaft AG in Verbindung
mit der Theater- und Tournée-Genossenschaft
Quartettkonzert
Beethoven: Streichquartett a-Moll op. 132; Reger: Streichquartett Es-Dur
op. 109

30. September 1947 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft
1. Abonnementskonzert mit dem Tonhalle-Orchester Zürich
Ltg.: Volkmar Andreae
Mozart: Sinfonie Es-Dur KV 543; Beethoven: Violinkonzert D-Dur op. 61;
Wagner: Vorspiel zu »Die Meistersinger« WWV 96
8. Oktober 1947 Winterthur, Stadthausaal; Musikkollegium
1. Abonnementskonzert mit dem Stadtorchester Winterthur
Ltg.: Hermann Scherchen
Mozart: Ouvertüre zu »Die Zauberflöte« KV 620; Beethoven:
Violinkonzert D-Dur op. 61; Haydn: Sinfonie C-Dur Hob. I: 97
16. Oktober 1947 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft, 1. Kammermusik-
Konzert
Sonatenkonzert mit Rudolf Serkin
Beethoven: Sonate c-Moll op. 30 Nr. 2; Brahms: Sonate G-Dur op. 78;
Schubert: Fantasie C-Dur op. 159, D 934
12. März 1948 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft, Extrakonzert
Quartettkonzert
Beethoven: Streichquartett Es-Dur op. 74; Streichquartett D-Dur op. 18
Nr. 3; Streichquartett B-Dur op. 130
22. Februar 1949 Zürich, Tonhalle; Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft
8. Abonnementskonzert mit dem Tonhalle-Orchester Zürich
Ltg.: Volkmar Andreae
Martin: Petite Symphonie concertante; Bach: Violinkonzert E-Dur
BWV 1042; Busoni: Violinkonzert D-Dur op. 35a; Beethoven: Leonoren-
Ouvertüre Nr. 2 op. 72a
31. März 1949 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Tonhalle-Gesellschaft, 7. Kammermusik-
Konzert
Quartettkonzert
Beethoven: Streichquartett f-Moll op. 95; Mozart: Streichquartett B-Dur
KV 589; Schubert: Streichquartett G-Dur op. 161, D 887
16. Juni 1949 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Konzertgesellschaft AG, Kammermusik-
Abend im Rahmen der Juni-Festwochen
Sonatenkonzert mit Rudolf Serkin
Brahms: Sonate d-Moll op. 108; Mozart: Sonate B-Dur KV 454; Beethoven:
Sonate A-Dur op. 47 »Kreutzer«
25. September 1949 Zürich, Tonhalle, Großer Saal; Konzertgesellschaft AG
Konzert mit einem ad hoc-Streichorchester und Hans Andreae (Cembalo)
Bach: Violinkonzert a-Moll BWV 1041; Doppelkonzert d-Moll BWV 1043
(mit Bruno Straumann); Violinkonzert E-Dur BWV 1042

8. November 1950 Winterthur, Stadthausaal; Musikkollegium
3. Abonnementskonzert mit dem Stadtorchester Winterthur
(eingesprungen für Gioconda de Vito)
Ltg.: Victor Desarzens
Mendelssohn: Ouvertüre »Die Hebriden« op. 26; Mozart: Violinkonzert
A-Dur KV 219; Schubert: Sinfonie Nr. 8 C-Dur D 944 »Große«
18. Januar 1951 Zürich, Tonhalle, Kleiner Saal; Tonhalle-Gesellschaft, Extra-
Kammermusikabend
Quartettkonzert
Beethoven: Streichquartett cis-Moll op. 131; Reger: Streichquartett Es-Dur
op. 109

Bibliographische Abkürzungen und Kurztitel

BBA (D-KAMri)	Brüder-Busch-Archiv im Max-Reger-Institut, Karlsruhe-Durlach
CH-Ws, Dep MK	Winterthurer Bibliotheken, Sammlung Winterthur, Depositem Musikkollegium
CH-Zz Mus NL 76	Zentralbibliothek Zürich, Musikabteilung, Nachlass Volkmar Andrae
NZZ	<i>Neue Zürcher Zeitung und Schweizer Handelsblatt</i> (ab 1772)
Schweizer Echo	<i>Schweizer Echo. Die Zeitschrift der Schweizer im Ausland</i> (ab 1921)
SMZ	<i>Schweizerische Musikzeitung</i> (ab 1861)
Tages-Anzeiger	<i>Tages-Anzeiger</i> für Stadt und Kanton Zürich, <i>Unparteiische Zeitung für Jedermann und Haupt-Insertionsorgan für die ganze deutsche Schweiz</i> (ab 1893)

Literatur

- Basler Kammerorchester 1952 *Alte und Neue Musik. 25 Jahre Basler Kammerorchester*, Zürich: Atlantis
- Blubacher 2010 Thomas Blubacher, »Die Holbeinstrasse, das ist das Europa, das ich liebe«. *Achtzehn biographische Miniaturen aus dem Basel des 20. Jahrhunderts* (Neujahrsblatt der Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige, 189), Basel: Schwabe
- Bermann Fischer 1978 Brigitte Bermann Fischer, *Sie schrieben mir, oder was aus meinem Poesiealbum wurde*, Zürich: Werner Classen
- Blume 1928 Friedrich Blume, Eine unbekannte Violinsonate von J. S. Bach, in: *Bach Jahrbuch* 25 (1928), S. 96–118
- Brenn 1938 Franz Brenn (Hg.), *Internationale Musik-Ausstellung, 16. Juli – 1. September 1938 im Rathaus am Kornmarkt Luzern*, o. J.
- Brinson/Malet 2014 Charmian Brinson / Marian Malet, »Warum schweigt die Welt?«. *Die Entführung von Berthold Jacob. Eine Dokumentation* (Exil-Dokumente: verboten–verbrannt–vergessen, hg. von Deborah J. Viëtor-Engländer, Band 10), Bern: Peter Lang
- Bruppacher 2014 Paul Bruppacher, *Adolf Hitler und die Geschichte der NSDAP. Eine Chronik, Teil I: 1889–1937*, Norderstedt: BooksonDemand (2008), 3. Auflage: 2014
- Burbach 1966 Wolfgang Burbach (Hg.), *In memoriam Adolf Busch*, Hilchenbach-Dahlbruch: Brüder Busch Gesellschaft e.V.
- Burbach 1991 Wolfgang Burbach (Hg.), *Veranstaltungen zum Gedenken an Adolf Busch aus Anlaß seines 100. Geburtstages*, Hilchenbach-Dahlbruch: Brüder Busch Gesellschaft e.V.
- Burbach 2011 Wolfgang Burbach, *Im Dienst der Brüder-Busch-Gesellschaft. Erinnerungswertes aus der Geschichte*, Hannover: Edition Piccolo
- Busch 1936 Frieda Busch, *Tribute und Wirkungen, untersucht am Beispiel der französischen Zahlungen nach dem Krieg 1870/71*, Basel: Buchdruckerei der Nationalzeitung AG
- Busch 1949⁴⁹⁶ Fritz Busch, *Aus dem Leben eines Musikers*, Zürich: Rascher

496 Diese Lebenserinnerungen lagen aber mindestens teilweise bereits 1934 vorlesungsreif vor. Mann, Tage-

- Busch 1970 Grete Busch, *Fritz Busch. Dirigent*, Frankfurt: Fischer, zitiert nach der »Ungekürzte[n] Taschenbuch-Ausgabe«, Frankfurt, 1985
- Dumont 1985 Cédric Dumont, *Die (Un)Vergessenen. Ein ABC der Erinnerungen*, Zürich: Edition Musik & Theater
- Ehinger 1955 Hans Ehinger, Adolf Busch und Basel, in: Gustav Steiner / Andreas Staehelin: *Basler Jahrbuch 1955*, Basel: Helbling und Lichtenhahn, 1955, S. 64–82
- Engeler 1986 Margaret Engeler in Zusammenarbeit mit Ernst Lichtenhahn (Hg.): *Briefe an Volkmara Andree. Ein halbes Jahrhundert Zürcher Musikleben 1902–1959*, Zürich: Atlantis.
- Flesch 1961 Carl Flesch, *Erinnerungen eines Geigers*, 2. durchgesehene Auflage, Zürich: Atlantis
- Furtwängler 1964 Wilhelm Furtwängler, *Briefe*, herausgegeben von Frank Thiess, Wiesbaden: Brockhaus
- Giegling 1959 Franz Giegling, *Volkmara Andree* (mit einem Beitrag von Leopold Nowak) (143. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich), Zürich
- Giesen 1972 Hubert Giesen, *Am Flügel Hubert Giesen. Meine Lebenserinnerungen*, Frankfurt: Fischer
- Grafschmidt 2007 Christopher Grafschmidt, Wie von Geisterhand. »Opus 147« und seine »Vollendung« durch Florizel von Reuter, in: Max-Reger-Institut/Elsa-Reger-Stiftung (Hg.): *Immer Reger. Geschichte und Aufgaben des Max-Reger-Instituts*, Stuttgart: Carus, S. 125–152
- Grüters o. J. Otto Grüters, *Adolf Buschs Lebenslauf*, handschriftlich, BBA (D–KAmr) – V 1990.
- Gurlitt/Hudemann 1952 Willibald Gurlitt / Hans Olaf Hudemann (Hg.), *Karl Straube. Briefe eines Thomaskantors*, Stuttgart: Koehler
- Hesse 1982 Ursula und Volker Michels (Hg.) *Hermann Hesse. Gesammelte Briefe*, Band 3: 1936–1948, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Hürlimann 1951 *Zehn Jahre Collegium Musicum Zürich*. Leitung Paul Sacher, Vorwort von Martin Hürlimann, Zürich: Atlantis
- Hürlimann 1961 *Zwanzig Jahre Collegium Musicum Zürich*. Leitung Paul Sacher, Vorwort von Martin Hürlimann, Zürich: Atlantis
- Huynh 2006 Pascal Huynh (Hg.), *Das »Dritte Reich« und die Musik*, herausgegeben von der Stiftung Schloss Neuhausen in Verbindung mit der Cité de la musique, Paris, Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung
- Jacobson 1976 Robert Jacobson, *Reverberations. Interviews with the World's Leading Musicians*, London: Vision Press
- Jelmoli 1929 Hans Jelmoli, *Ferruccio Busonis Zürcherjahre* (117. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 1929), Zürich: Hug & Co. (Vorwort datiert 10. Dezember 1926)
- Kämpken/Ladenburger 2006 Nicole Kämpken / Michael Ladenburger, *Auf den Spuren Beethovens. Hans Conrad Bodmer und seine Sammlung* (Veröffentlichungen des

- Beethoven-Hauses. Ausstellungskataloge, Band 17, herausgegeben von Michael Ladenburger), Bonn: Verlag Beethoven-Haus
- Kempton 1959 Lothar Kempton (Hg.), *Festschrift zur Feier des dreihundertjährigen Bestehens 1929–1929, Zweiter Band: Das Musikkollegium Winterthur 1873–1953*, Winterthur: Verlag des Musikkollegiums
- Kube 2010 Michael Kube, Tradition und Monumentalität. Zu Kontext und Konzeption des Violinkonzerts op. 101, in: Susanne Popp / Jürgen Schaarwächter (Hg.), *Max Reger und die Musikstadt Leipzig. Kongressbericht Leipzig 2008* (Reger-Studien 8, Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, Band 21), Stuttgart: Carus, S. 35–81
- Laubhold 2014 Lars E. Laubhold, *Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduktion*, München: edition text + kritik
- Lehmann/Faber 2003 Stephen Lehmann / Marion Faber, *Rudolf Serkin. A Life*, Oxford: Oxford University Press
- Levin 1999 Walter Levin, Immigrant Musicians and the American Chamber Music Scene, 1930–1950, in: Brinkmann [et al.] (Hg.) *Driven into paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, Berkeley: University of California Press
- Luchterhandt 2016 Gerhard Luchterhandt, Süddeutsche Orgelmusik in der Reger-Nachfolge, in: *Orgelbewegung und Spätromantik* (Studien zur Orgelmusik, Band 6, hrsg. von Michael Heinemann und Birger Petersen), Bonn: Dr. J. Butz, S. 187–200
- Majer 1944 Emil Major (Hg.), *Erasmus von Rotterdam, Lob der Torheit*, übersetzt von Alfred Hartmann, Basel: Birkhäuser, 3. Auflage
- Mann 1949 Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*, Amsterdam: Bermann-Fischer
- Mann, Briefe 1937–1947 Erika Mann (Hg.), Thomas Mann, Briefe 1937–1947, o. O. [Frankfurt am Main]: S. Fischer, 1963
- Mann, Tagebücher 1933–1934 Peter de Mendelssohn (Hg.), *Thomas Mann, Tagebücher 1933–1934*, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1977
- Mann, Tagebücher 1935–1936 Peter de Mendelssohn (Hg.), *Thomas Mann, Tagebücher 1935–1936*, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1978
- Mann, Tagebücher 1937–1939 Peter de Mendelssohn (Hg.), *Thomas Mann, Tagebücher 1937–1939*, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1980
- Mann, Tagebücher 1949–50 Inge Jens (Hg.), *Thomas Mann, Tagebücher 1949–50*, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1991
- Menuhin 1976 Yehudi Menuhin, *Unvollendete Reise. Lebenserinnerungen* [original: Unfinished Journey, New York: Alfred A. Knopf, 1976], München: Piper
- Newman 1972 William S. Neman, *The Sonata Since Beethoven*, New York Norton, 1969, 2. revidierte Auflage
- Péguy 1927 Charles Péguy, *De la situation faite à l'histoire et à la sociologie* (Œuvres complètes Tome 3, Préface par Jérôme et Jean Tharaud), Paris: Nouvelle Revue Française
- Petersen 1997 Peter Petersen (et al.), *Das »Reichs-Brahmsfest« 1933 in Hamburg. Rekonstruktion und Dokumentation* (Musik im »Dritten Reich« und im Exil, Band 4), Hamburg: von Bockel
- Popp 2010 Susanne Popp (Hg.), *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen (RWV)* (2 Bände), München: Henle

- Popp 2013 Susanne Popp, *Berufung und Verzicht. Fritz Busch und Richard Wagner*, Köln: Dohr
- Popp/Shigihara 1994 Susanne Popp / Susanne Shigihara (Hg.), *Max Reger. Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters* (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes / Elsa Reger-Stiftung Bonn, Band 13), Bonn: Dümmler
- Potter 2010 Tully Potter, *Adolf Busch. The Life of an Honest Musician* (2 Bände), London: Toccata Press
- Prieberg 1982 Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt am Main: Fischer
- Prieberg 1986 Fred K. Prieberg, *Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich*, Wiesbaden: Brockhaus
- Reger 1930 Elsa Reger, *Mein Leben mit und für Max Reger*, Leipzig: Koehler & Amelang
- Reiff 1976 Helmut Goetz / Gerhard Katz (Hg.), *Lily Reiff-Sertorius. Aus meinem Leben. Erinnerungen ihrer Zeitgenossen. In Memoriam Hermann Reiff*, Rom (Privatdruck)
- Röntgen 1986 Joachim Röntgen, *Muziek is Mijn Leven*, Laren (Privatdruck)
- Rychenberger Gastbuch *Das Rychenberger Gastbuch. Gastfreundschaft beim Musikmäzen Werner Reinhart*, mit Beiträgen von Rudolf Koella, Laurenz Lütteken, Gertrud Muraro-Ganz, Werner Pfister, Ulrike Thiele (Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur, Band 351 (2016))
- Sacher 1942 Paul Sacher (Hg.), *Adolf Hamm. Organist am Münster zu Basel. Erinnerungsschrift*, Basel: Holbein
- Sachs 1980 Harvey Sachs, *Toscanini. Eine Biografie*, Deutsche Taschenbuchausgabe München/Wiesbaden: Goldmann/Schott.
- Sachs 2002 Harvey Sachs (Hg.), *The Letters of Arturo Toscanini*, Chicago: The University of Chicago Press
- Sackmann 1994 Dominik Sackmann, *Werkverzeichnis Adolf Busch*, Zürich: Schweizerisches Musik-Archiv
- Sackmann 1996 Dominik Sackmann, Walter Geiser: Sonate für Violine und Klavier, op. 27, in: Felix Meyer (Hg.), *Klassizistische Moderne. Eine Konzertreihe im Rahmen der Veranstaltungen »10 Jahre Paul Sacher Stiftung«*, Winterthur: Amadeus, S. 241–242
- Sackmann 2000 Dominik Sackmann, Dreimal ins Exil getrieben – Adolf Busch, in: Ulrich Mosch (Hg.), *»Entre Denges et Denezzy ...«*. *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, Mainz: Schott, S. 383–390
- Sackmann 2007 Dominik Sackmann, »Dem korrumpierenden Einflüsse der Öffentlichkeit« ausgesetzt. Paul Hindemith und die ältere Musik, in: Dominik Sackmann (Hg.), *Hindemith-Interpretationen. Hindemith und die zwanziger Jahre* (Zürcher Musikstudien, Band 6), Bern: Peter Lang, S. 223–253
- Sackmann 2018 Dominik Sackmann (Hg.), *Burkhard-Interpretationen* (Zürcher Musikstudien, Band 10) Bern: Peter Lang, 2018
- Schaarwächter 2013 Jürgen Schaarwächter, Zwischen Tradition und Moderne – der Komponist Adolf Busch, in: Simone Hohmaier (Hg.), *Jahrbuch 2013 des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, Mainz: Schott, 2014, S. 339–371
- Scharberth 1988 Irmgard Scharberth, *Gürzenich-Orchester Köln 1888–1988*, Köln: Wienand
- Schenkel/Ulbrich/Walz 1993 Bernard Schenkel / Hans Martin Ulbrich / Clivio Walz (Hg.), *Schweizerisches Festspielorchester Luzern, 1943–1993*, Nyon: PremOp

- Schibli 1999 Sigfried Schibli (Hg.) *Musikstadt Basel. Das Basler Musikleben im 20. Jahrhundert*, Basel: Verlag der Basler Zeitung
- Schmid 2015 Konrad Schmid, *Die Theologische Fakultät der Universität Zürich. Ihre Geschichte von 1833 bis 2015* (Neujahrsblatt der Gelehrten Gesellschaft in Zürich auf das Jahr 2016, 179. Stück), Zürich: Theologischer Verlag
- Schoch 1968 Rudolf Schoch, *Hundert Jahre Tonhalle Zürich. Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Tonhalle-Gesellschaft Zürich*, Zürich: Tonhalle-Gesellschaft/Atlantis
- Schreiber 1981 Ingeborg Schreiber (Hg.), *Max Reger in seinen Konzerten, Teil 2: Programme der Konzerte Regers* (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes / Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Band 7, Teil 2), Bonn: Dümmler
- Schwalb 2013 Michael Schwalb, *Brahms in der Meininger Tradition. Seine Sinfonien und Haydn-Variationen in der Bezeichnung von Fritz Steinbach, aufgezeichnet von Walter Blume*, mit einem Geleitwort von Wolfgang Sandberger (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Band 72), Hildesheim: Olms
- Seiler 1991 Lukrezia Seiler et al. (Hg.), *Z'Rieche. Ein heimatliches Jahrbuch* 31, 1991, Riehen: Z'Rieche
- Seiler/Wacker 2013 Lukrezia Seiler / Jean-Claude Wacker, »Fast täglich kamen Flüchtlinge«. *Riehen und Bettingen – zwei Grenzdörfer 1933 bis 1948*, Basel: Christoph Merian
- Serkin-Busch 1991 Irene Serkin-Busch (Hg.), *Adolf Busch. Briefe – Bilder – Erinnerungen*, Walpole, New Hampshire: Arts & Letters Press
- Shigihara 1993 Susanne Shigihara (Hg.), *Reger-Studien 5. Beiträge zur Regerforschung* (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn, Band 10), Wiesbaden: Breitkopf & Härtel
- Spingel 1964 Hans Otto Spingel, *Yehudi Menuhin*, Berlin: Rembrandt
- Tönnemann 2010 Andreas Tönnemann, *Alte Erde, neues Exil? Thomas Mann, Paul Hindemith, Carl Zuckmayer zurück in der Schweiz*, in: Thomas Sprecher (Hg.), *Thomas Mann und das »Herzasthma des Exils«. (Über-) Lebensformen in der Fremde. Die Davoser Literaturtage 2008* (Thomas-Mann-Studien, Band 41), Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, S. 171–193
- Tubeuf 2015 André Tubeuf, *Adolf Busch. Le premier des justes*, Arles: Actes sud
- Unger 1939 *Eine Schweizer Beethoven-Sammlung. Katalog*, bearbeitet von Max Unger (Schriften der Corona XXIV), Zürich: Verlag der Corona
- Von Orelli 2009 Matthias von Orelli, *Volkmar Andreae, Dirigent, Komponist und Visionär – Ein Kapitel Zürcher Musikgeschichte*, Diss., Zürich
- White 1985 Chapell White, *Giovanni Battista Viotti (1755–1824): A Thematic Catalogue of his Works*, New York: Pendragon
- Wulf 1983 Joseph Wulf, *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation* (Ungekürzter Abdruck der Ausgabe Reinbek: Rowohlt, 1966) Frankfurt/Wien: Ullstein
- Ziegler [1938] Hans Severus Ziegler, *Entartete Musik. Eine Abrechnung*, Düsseldorf: Völkischer Verlag, o. J., als Faksimile wiedergegeben in: Albrecht Dümling / Peter Girth, *Entartete Musik – Zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938 – Eine kommentierte Rekonstruktion*, Düsseldorf 1988, S. 127–143
- Zimmermann 2004 Heidy Zimmermann (Hg.), *Sammlung Adolf Busch* (Inventare der Paul Sacher Stiftung, 25); Mainz: Schott

Bildnachweis

Die Abbildung auf S. 27 stammt aus dem Nachlass Hermann Suter in der Universitätsbibliothek Basel. Die Abbildungen auf S. 74 und S. 175 stammen aus der Stadtbibliothek Winterthur (Sammlungen), die Vorlagen zu allen übrigen hat in großzügiger Weise das Brüder-Busch-Archiv zur Verfügung gestellt. Die Genehmigung zum Abdruck des Porträts von Adolf Heinrich Pellegrini (Außentitel, Vorderseite) hat Dr. h. c. Daniel Blaise Thorens erteilt, diejenige zur Wiedergabe des Porträts von Jacques Lüscher (Außentitel, Rückseite) Nicolas J. Lüscher. Allen Personen und Bibliotheken sei herzlich für Ihre Reproduktionsgenehmigungen gedankt. Die Fotografen sind bei denjenigen Reproduktionen genannt, bei denen sie zu eruieren waren.

Register⁴⁹⁷

Abel, Adolf (1882–1968) 38
 Abel, Annele siehe Andreasson-Abel, Annele
 Abel, Fritz (1888–1966) 131
 Abendroth, Hermann (1883–1956) 193
 Adorno, Theodor W. (1903–1969) 143
 Altmann, Elsie (1899–1984) 54
 Andraea, Elisabeth (1884–1970) 105–107,
 113, 114
 Andraea, Hans (1908–1978) 107
 Andraea, Volkmar (1879–1962) 15, 22, 29, 50,
 67, 68, 75–77, 105–119, 129, 132, 136, 143,
 146, 151, 161, 164, 165, 167, 168, 189
 Andreasson-Abel, Annele (Anna Gisela)
 (1891–1973) 38
 Andreasson, Gösta (1894–1982) 33, 36, 38
 Ansbacher, Luigi (1878–1956) 129
 Ansermet, Ernest (1883–1869) 59, 63, 171, 187
 Bach, Johann Sebastian (1685–1750) 22, 29,
 35, 36, 50, 54, 63, 64, 66, 67, 70, 76, 81, 85,
 124, 127, 189, 193, 197
 Barber, Samuel (1910–1981) 55, 68
 Barell, Emil (1874–1953) 130
 Barth, Karl (1886–1968) 177
 Bartók, Béla (1881–1945) 145, 146, 164,
 169, 174
 Basler Streichquartett (Fritz Hirt,
 Rodolfo Felicani, Albert Bertschmann,
 Hermann Beyer-Hané) 131
 Becker, Hugo (1864–1941) 21
 Beethoven, Ludwig van (1770–1827) 27, 28,
 35, 55, 60, 63, 64, 66, 67, 70, 71, 73, 75, 76,
 89, 90, 98–101, 109, 114, 127, 145, 149, 165,
 166, 169, 193, 197
 Berg, Alban (1885–1935) 116, 174
 Bergengruen, Werner (1892–1964) 164
 Berlioz, Hector (1803–1869) 36, 76, 156
 Blume, Friedrich (1893–1975) 36

Blume, Walter (1883–1933) 23
 Bodmer, Hans Conrad (1891–1956) 165, 166
 Bölsche, Franz (1869–1935) 21, 68
 Boer, Willem de (1885–1962) 76, 162
 Bohnke, Emil (1888–1928) 68
 Bok, Mary Curtis, siehe Curtis Bok
 (Zimbalist), Mary
 Boulez, Pierre (1925–2016) 127
 Brahms, Johannes (1833–1897) 22, 23, 26–28,
 36, 40, 42, 64, 65, 67, 70, 76, 84, 86, 89, 107,
 114, 124, 127, 149, 193
 Braunfels, Walter (1882–1954) 174
 Breil, Samuel Edmund (1867–1944) 83, 84
 Bridge, Frank (1879–1941) 68
 Bruch, Max (1838–1920) 22, 65
 Bruckner, Anton (1824–1896) 76
 Brun, Alphonse (1888–1963) 31, 32
 Brun, Fritz (1878–1959) 22, 67, 68, 107, 132,
 Bülow Hans von (1830–1894) 23
 Burbach, Wolfgang (1928–2013) 9
 Busch-Grüters, Frieda (1891–1946) 18, 25, 26,
 30–34, 36, 38–40, 49–51, 53, 55, 56, 59,
 105–110, 113, 114, 123, 129, 130, 141, 162, 164,
 170, 171, 174, 176, 177, 179, 180, 184–192, 196
 Busch, Fritz (1890–1951) 11, 18, 19, 23–28,
 36–39, 65, 105, 123, 124, 129, 132, 141–144,
 148, 150, 151, 164, 174
 Busch, Hans (1914–1996) 144
 Busch-Vischer, Hedwig (1917–2006) 57, 60,
 123, 168, 192
 Busch, Hermann (1897–1975) 11, 19, 32, 34, 36,
 42, 63, 83, 94, 107
 Busch-Ising, Lotte (1904–2000) 34
 Busch, Nicholas (1948–2005) 57, 60
 Busch, Thomas (geb. 1950) 57, 60
 Busch, Wilhelm (1860–1929) 18, 19, 129
 Busch-Quartett 11, 32, 33, 36, 39, 40, 48, 54,
 56, 59, 60, 67, 72, 75, 87, 94, 95, 100, 102,
 103, 141, 144, 164
 Busoni, Ferruccio (1866–1924) 22, 35, 54, 67,
 68, 76, 125, 137
 Carreño, Teresa (1853–1917) 21
 Casals, Pablo (1876–1974) 29
 Casella, Alfredo (1883–1947) 164,
 Chopin, Frédéric (Fryderyk) (1810–1849) 55
 Coolidge, Elizabeth Sprague (1896–1953) 178

497 Im Register aufgenommen sind lediglich Namen, die im Haupttext vorkommen. Grundsätzlich nicht berücksichtigt sind Vorwort, Zitate aus Zeitungsberichten, Anhang und Anmerkungen.

- Cortot, Alfred (1877–1962) 29
- Courvoisier, Walter (1875–1931) 167
- Curtis Bok (Zimbalist), Mary (1876–1970) 55
- Cybula, Morice (?) 176
- David, Karl Heinrich (1884–1951) 14, 66,
- Denzler, Robert F. (1892–1972) 164
- Dohnanyi, Ernő v. (1877–1960) 68
- Doktor, Karl (1885–1949) 33, 34, 36
- Downes, Olin (1886–1955) 151
- Drucker, Ernest (1909–1993) 59, 122
- Dufay, Guillaume (ca. 1400–1474) 127
- Dvořák, Antonín (1841–1904) 28, 58, 65, 67,
- Eckle, Georg-Albrecht (geb. 1945) 88
- Ehrenberg, Carl (1878–1962) 68
- Eldering, Bram (1865–1943) 18, 22–24, 28,
- Elgar, Edward (1857–1934) 66, 68
- Emmerich, Kurt (1903–1968) 177
- Enescu, George (1881–1955) 29
- Ernst, Heinrich Wilhelm (1814–1865) 22, 122
- Etter, Philipp (1891–1977) 187
- Flasche, Paul (1871–1938) 21
- Flesch, Carl (1873–1944) 149
- Flügel, Gertrud (1901–1998) 131
- Fuchs, Robert (1847–1927) 68
- Furtwängler, Wilhelm (1886–1954) 59, 126,
127, 143, 181, 184–186
- Gabrieli, Giovanni (1557–1612) 58
- Gál, Hans (1890–1987) 68
- Geiser, Walter (1887–1993) 67, 68
- Geyer, Stefi, siehe Schulthess-Geyer, Stefi
- Giehrl, Joseph (1857–1893) 163
- Giesecking, Walter (1895–1956) 164
- Giesen, Hubert (1898–1980) 60, 63
- Goebbels, Joseph (1897–1945) 197
- Göring, Hermann (1893–1946) 197
- Goethe, Johann Wolfgang von (1749–1832) 38
- Goetz, Bruno (1885–1954) 164
- Gombrich, Ernst (1909–2001) 122
- Grümmer, Paul (1879–1965) 28, 33, 36, 94,
129, 164
- Grüters, Frieda, siehe Busch-Grüters,
Frieda
- Grüters, Fritz (1882–1946) 25, 123
- Grüters, Hugo (1851–1928) 18, 25, 26, 28, 29,
- Grüters, Otto (1880–1971) 8, 9, 25, 48, 123,
124, 165, 196, 197
- Grützmacher, Friedrich junior
(1866–1919) 21
- Gysi, Fritz (1888–1967) 118, 153, 155, 157
- Händel, Georg Friedrich (1685–1759) 50
- Haeser, Walter (?) 89, 92
- Hartung, Hans (1904–1989) 164
- Hasse, Karl (1883–1960) 195
- Hausmann, Robert (1852–1909) 21
- Haydn, Joseph (1732–1809) 39, 66, 67, 70, 71
- Heifetz, Jascha (1901–1987) 58, 59,
- Henneberger, Eduard (1895–1966) 131
- Hess, Willy (1859–1939) 18, 21, 22
- Heuss, Alfred (1877–1934) 34
- Hiller-Rückbeil, Emma (geb. 1864) 26
- Hiller, Ferdinand (1811–1885) 23, 25,
- Hindemith, Paul (1895–1963) 126, 128, 174,
186, 197
- Hinrichsen, Henri (1868–1942) 147, 149
- Hirt, Fritz (1888–1970) 67
- Hitler, Adolf (1889–1945) 33, 196, 197
- Holliger, Heinz (geb. 1939) 127
- Honegger, Arthur (1892–1955) 174
- Honegger, Blanche (1909–2011) 176
- Hubay, Jenő (1858–1937) 22, 169
- Huberman, Bronislaw (1882–1947) 164
- Isler, Ernst (1879–1944) 10, 13, 15, 66, 82, 85,
86, 89, 96, 99, 101, 103, 118, 155, 157
- Jacob (Salomon), Berthold (1898–1944) 53
- Joachim, Joseph (1831–1907) 21, 22, 24, 137
- Jochum, Eugen (1902–1987) 127, 176
- Judson, Arthur (1881–1975) 58
- Jung Edwin (1883–1918) 169
- Kahn, Robert (1865–1951) 68
- Kaminski, Heinrich (1886–1946) 174
- Kantorowitz, Michael (1877–1961) 166
- Klose, Friedrich (1862–1942) 174
- Knappertsbusch, Hans (1888–1965) 21
- Kokoschka, Oskar (1886–1980) 54
- Kolb, Annette (1870–1967) 164
- Kolisch, Rudolf (1896–1978) 150
- Korngold, Erich Wolfgang (1897–1957) 68
- Krebs, Otto (1873–1941) 33
- Krenek, Ernst (1900–1991) 174
- Kreutzer, Rudolf (1766–1831) 66, 70, 76
- Kubelik, Jan (1880–1940) 21
- Kübler, Arnold (1890–1983) 164

- Kümmel, Werner G. (1905–1995) 45
 Lachner, Vincenz (1811–1893) 23
 Lalo, Edouard (1823–1892) 22
 Lamond, Frederick (1868–1948) 164
 Lang, Walter (1896–1966) 168
 Langstroth, Ivan Shed (1887–1971) 68
 Liszt, Franz (1811–1886) 163
 Loos, Adolf (1870–1933) 54
 Lüscher, Jean Jacques (1884–1955) 60
 Maag Otto (1885–1960) 59, 183,
 Mahler, Gustav (1860–1911) 21, 29
 Mann, Erika (1905–1969) 164
 Mann, Katia (1883–1980) 160, 161
 Mann, Michael (1919–1977) 161
 Mann, Thomas (1875–1955) 61, 159–164
 Marteau, Henri (1874–1934) 149
 Mason, Daniel Gregory (1873–1953) 68
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix
 (1809–1847) 28, 53, 55, 76, 127
 Menotti, Gian Carlo (1911–2007) 55
 Menuhin, Moshe (1893–1983) 37
 Menuhin, Yehudi (1916–1999) 7, 37
 Möckel, Paul Otto (1890–1926) 21, 73
 Monteverdi, Claudio (1567–1643) 127
 Moodie, Alma (1898–1943) 164
 Mooser, Robert-Aloys (1876–1969) 42
 Mottl, Felix (1856–1911) 21, 24
 Mozart, Wolfgang Amadeus (1756–1791)
 29, 55, 63, 64, 67, 70, 71, 78, 81, 82, 99, 127,
 144, 193, 197
 Müller, Gottfried (1914–1993) 194
 Münch, Hans (1893–1983) 53
 Muggler, Fritz (geb. 1930) 88
 Neitzel, Otto (1852–1920) 68
 Ney, Elly (1882–1968) 32
 Nikisch, Arthur (1855–1922) 21, 149
 Nottebohm, Gustav (1817–1882) 23
 Onegin, Sigrid (1889–1943) 164
 Paganini, Niccolò (1782–1840) 22, 66, 122
 Patzak, Julius (1898–1974) 76
 Pellegrini, Alfred Heinrich (1881–1958) 26
 Peters, Rudolf (1902–1962) 69
 Petyrek, Felix (1892–1951) 174
 Pfitzner, Hans (1869–1949) 22, 69, 164, 174
 Philipp, Isidor (1863–1958) 54
 Pizzetti, Ildebrando (1880–1968) 69
 Potter, Tully (geb. 1942) 9, 126
 Puccini, Giacomo (1858–1924) 143
 Radecke, Ernst (1866–1929) 29
 Raphael, Günther (1903–1960) 69
 Reger, Elsa (1870–1951) 24
 Reger, Max (1873–1916) 18, 22–25, 28, 35, 54,
 55, 63, 64, 66, 67, 70, 71, 76, 84–86, 97, 99,
 101, 105, 124, 127, 128, 132, 137, 147–153, 193,
 194, 195
 Reiff, Hermann (1856–1938) 160, 163, 165
 Reiff, Lily (1866–1958) 160, 163–165
 Reinhart, Werner (1884–1951) 29, 80, 107,
 129, 173, 174, 176–180, 183–188
 Richter, Hans (1843–1916) 21
 Robert, Richard (1861–1924) 54
 Römisch, Agnes Catharina (Käthe)
 (1866–1946) 31, 32
 Römisch, Wolfgang (1864–1955) 31
 Röntgen, Joachim (1906–1989) 22, 171
 Rupprecht, Kronprinz von Bayern
 (1869–1955) 164
 Sacher, Paul (1906–1999) 170
 Saint-Saëns, Camille (1835–1921) 22
 Salonen, Esa-Pekka (geb. 1958) 127
 Sarasate, Pablo de (1844–1908) 22
 Scherchen, Hermann (1891–1966) 80, 107,
 129, 136, 173
 Schmitz-Scholl, Wilhelm (1861–1927) 21
 Schoeck, Othmar (1886–1957) 169, 174
 Schönberg, Arnold (1874–1951) 54, 116, 126,
 138, 150, 151, 195
 Schreker, Franz (1878–1934) 33
 Schubert, Franz (1797–1828) 55, 58, 67, 70, 71
 Schuh, Willi (1900–1986) 16, 18, 86, 102, 189
 Schulthess, Edmund (1868–1944) 167
 Schulthess, Max (gest. 1916) 26
 Schulthess-Geyer, Stefi (1888–1956) 167,
 169–171
 Schulthess, Walter (1894–1971) 166–172, 188
 Schulthess, Wilhelm (1855–1917) 166
 Schumann, Elisabeth (1888–1952) 164
 Schumann, Robert (1810–1856) 67, 76
 Schwarzwald, Eugenie (1872–1940) 164
 Scott Cyrill (1879–1970) 69
 Serkin-Busch, Irene (1917–1998) 9, 11, 33–35,
 38, 50, 55, 129, 130, 192

- Serkin, Rudolf (1903–1991) 11, 32–36, 38–40, 49, 50, 53–56, 60, 62–64, 66, 69, 70, 73, 83, 93, 99, 102, 107, 114, 130, 131, 144, 165, 168, 174, 176, 177, 192, 196
- Sibelius, Jean (1865–1957) 69
- Sinigaglia, Leone (1868–1944) 69
- Soldat-Roeger, Marie (1863–1955) 21
- Spitteler, Carl (1845–1924) 29
- Stamm, Ernst (?) 166
- Steinbach, Fritz (1855–1916) 18, 21, 23, 24, 26, 29, 120
- Stenhammar, Wilhelm (1871–1927) 69, 123
- Straesser, Ewald (1867–1933) 69
- Straube, Karl (1873–1950) 123, 147
- Straumann, Bruno (1924–2000) 59
- Strauß, Familie (Johann, Joseph, Eduard etc.) 66
- Strauß, Richard (1864–1949) 21, 163, 164, 174
- Strawinsky, Igor (1882–1971) 126, 174
- Suter, Hermann (1870–1926) 29, 65, 67, 68, 71, 117,
- Szell, George (1897–1970) 69
- Thibaud, Jacques (1880–1953) 29
- Tobler, Ernst (1895–1982) 94, 152
- Toch, Ernst (1887–1964) 69
- Toscanini, Arturo (1867–1957) 37, 55, 59, 107, 127, 129, 132, 141–146, 155, 170, 171, 180, 182–185, 187
- Toscanini, Carla (1877–1951) 142
- Tovey, Donald Francis (1875–1940) 28, 38, 69, 125, 137, 138,
- Trapp, Max (1887–1971) 193
- Tschaikowsky, Peter Ilitsch (1840–1896) 22, 66
- Uhlmann, Otto (1891–1980) 82, 85
- Verdi, Giuseppe (1813–1901) 39, 141, 143
- Vieuxtemps, Henri (1820–1881) 22
- Viotti, Giovanni Battista (1755–1824) 36, 76,
- Vischer, Benedict (1882–1966) 120
- Volkmann, Rudolf (1889–1947) 196
- Wagner, Richard (1813–1883) 101, 124, 143, 171
- Walker, Ernest (1870–1949) 28, 69,
- Walter, Bruno (1876–1962) 164
- Webern, Anton (1883–1945) 66, 126, 127, 174,
- Weigl, Karl (1881–1949) 69
- Weingartner, Felix (1863–1942) 21
- Weisbach, Hans (1885–1961) 129
- Wellesz, Egon (1885–1974) 164
- Wenz, Karl (1888–1961) 21
- Widmann, Jörg (geb. 1973) 127
- Wiegand, Carl Friedrich (1877–1962) 164
- Wieniawski, Henryk (1835–1880) 22, 122
- Wiesenthal, Grete (1885–1970) 164
- Wildgans, Anton (1881–1932) 164
- Witte, Georg-Hendrik (1843–1929) 69
- Wüllner, Franz (1832–1902) 23
- Ysaÿe, Eugène (1858–1931) 21, 66,
- Zahn, Ernst (1867–1952) 164
- Zellweger, Georges (1869–1960) 78,
- Ziegler, Hans Severus (1893–1978) 196
- Zimmerli, Jakob (1863–1940) 171
- Zuckmayer, Carl (1896–1977) 164



Adolf Busch (1891–1952) galt zu Lebzeiten als der bedeutendste deutsche Geiger, seine Interpretationen der Werke von Bach, Beethoven und Reger sind bis heute legendär. Zwischen den Weltkriegen prägte er als Solist, als Leiter des Busch-Quartetts und im Duo mit dem Pianisten Rudolf Serkin das Zürcher Musikleben. Kein auswärtiger Musiker trat so häufig in der Tonhalle auf wie er.

Den Nationalsozialismus bekämpfte Busch aus voller Überzeugung und lehnte es nach 1933 ab, in Hitler-Deutschland aufzutreten. 1935 wurde er Schweizer Bürger, emigrierte 1939 in die USA und kehrte nach 1947 immer wieder in die Schweiz zurück.

open access Zugang:



Adolf Busch war auch als Komponist bekannt. Ein Blick auf jene Werke, die im Zusammenhang mit dem Zürcher Musikleben entstanden, zeigt aber, dass er als Schöpfer eigener Musik weniger Erfolg hatte.

Anhand von Korrespondenzen und Zeitungsberichten vermittelt das Buch Eindrücke von Buschs Wirkung auf die unmittelbaren Zeitgenossen, unter ihnen der Schriftsteller Thomas Mann, die Geigerin Stefi Geyer, der Zürcher Dirigent Volkmar Andreae und der Winterthurer Musikmäzen Werner Reinhart.

